كتابات تأسيسية
في الثقافة السينمائية

هاشم
النحاس

إهداء

إلى الصديق العزيز الدكتور محمد كامل القليوبي

فهو صاحب اكتشاف القيمة الحقيقية لهذه الدراسات

القيمة الموضوعية والقيمة التاريخية). وهو من)

أوحى ليّ بجمعها في كتاب، وشجّعني على نشره

.وأخذ على عاتقه كتابة مقدمته

المقدمة

المقدمة

سيكلوجية الإبداع والسينما[1]

على الهامش

أُتيح لي دراسة علم نفس الإبداع ضمن المواد التي درستها للحصول على دبلوم الدراسات العليا في السينما تخصص سيناريو واخراج في المعهد العالي للسينما (القاهرة)، وقد أفادتني كثيرًا هذه الدراسة في اعمالي التالية سواء في الاخرج أو النقد السينمائي، وكان من بداية استثماري لها كتابة هذه الورقة التي نشرتها في حينها (1970)، ورغم ما بذلته في هذه الورقة من جهد اصارح القاري بأنني لم ادرك ابعاد قيمتها الحقيقية في حينها، ولكن الأمر قد يبدو مختلفا الآن.

ولعل الفصول التالية تمثل – بشكل أو بآخر- نماذج تطبيقية لما جاء نظريًا في هذه الورقة...

:علم النفس والظاهرة الإبداعية

لا جدال في أن الدراسات النفسية الآن تسهم بنصيب وافر في رفع مستوى الكفاءة البشرية في مجالات الإنتاج المختلفة، بما تضعه تحت أيدينا من نتائج علمية قابلة للتطبيق، شأنها في ذلك شأن بقية العلوم. وإن كان من العلوم ما ينحصر مجاله التطبيقى في حدود ضيقة لا تعدو التعامل مع مظهر واحد من مظاهر النشاط الإنسانى فالعلوم الإنسانية وفي مقدمتها علم النفس تتسع مجالاتها التطبيقية لتشمل اتجاهات مختلفة من النشاط الإنسانى بحكم موضوع .دراستها الذي ينصَّب علي الإنسان نفسه

وتتنوَّع المجالات التطبيقية لعلم النفس فتشمل: التعليم، والإعلام، والتربية، والصناعة، والعلاج، والمخابرات.. وغيرها. غير أن النشاط الإبداعي ظل بمنأى عن هذه الدراسات النفسية العلمية حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن. لعدة أسباب كان في مقدمتها بالطبع تعقيدات هذا النشاط الذي يمثل قمة النشاط .الإنسانى. وكان علينا أن ننتظر إلي أن يستكمل علم النفس تطوره الطبيعي ويصل إلي هذه القمة بعد أن يتبين المناهج العلمية الملائمة لدراستها

وخلال السنوات الأخيرة بدأ علم النفس – بعد أن استكمل أدواته المنهجية – في دراسة الظاهرة الإبداعية وتوصل أخيراً إلي نتائج شبه يقينية أصبح لزاماً .علي المهتمين بالإبداع عامة والفن خاصة – باعتباره مظهراً من مظاهر الإبداع – أن يعملوا علي الإفادة منها

:(دراسات عربية (في مصر

وقد كان من حسن حظنا – وهذه ظاهرة جديرة بالاعتبار – أن يسُهم الباحثون من علماء النفس عندنا بالمشاركة في دراسة هذه الظاهرة، ويتوصلوا إلي نتائج علمية تعتبر إضافات حقيقية علي المستوى العالمى. وكان الفضل في بدايتها للمرحوم الدكتور يوسف مراد الذي قدَّم في هذا المجال بعض الدراسات المبدئية السريعة، وواصل تلميذه مصطفى سويف هذا الاتجاه وكانت رسالته للماجستير التى أشرف عليها الدكتور يوسف مراد "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة". ثم جاء عبد الحليم محمود ممثلاً للجيل الثالث من الباحثين في نفس الاتجاه برسالة للماجستير عن سيكلوجية الإبداع تحت إشراف أستاذه الدكتور مصطفى سويف. وفيها يستخدم العقل الإلكترونى لأول مرَّة في دراساتنا الجامعية في العلوم الإنسانية.

وقد كشفت الدراسة الأولي للدكتور مصطفى سويف عن ديناميات عملية الإبداع بعد تفنيد الآراء السابقة، عن مراحل الإبداع وغيرها من نظريات تستند إلي مفاهيم غامضة مثل الإلهام (أفلاطون) أو التسامى (فرويد) أو الإسقاط (يونج) أو الحدس (برجسون)، وبعد مناقشة المحاولات العلمية الأولي لدراسة الإبداع مثل محاولة "ريدلي" التى تناول فيها بالدراسة عدداً من مسودات الشاعر "كيتس"، ومحاولة "بينيه" التى قدمت صورة واضحة القسمات إلي حد بعيد للفنان وهو يمارس عملية الإبداع.

أما الدراسة الثانية التى قدمها عبد الحليم محمود قد انصبت علي العلاقة بين الإبداع الفني والسمات الشخصية، فقد توصل الباحث فيها إلي اكتشاف ارتباط منحنى مُرتفع بين كل قدرة من قدرات الإبداع والسمات المزاجية للشخصية. وهو بهذا الاكتشاف استطاع أن يحلَّ ذلك اللغز الذي ظل مغلقاً أمام الباحثين، وهو اتسام المبدعين بكل سمات الصحة النفسية وسمات المرض النفسى. ذلك لأن القدرة علي الإبداع في علاقتها المنحنية بمستوى التوتر النفسى هي: "تقل القدرة علي الإبداع في حالة انخفاض التوتر النفسى وتزداد القدرة علي الإبداع بازدياد مستوى التوتر النفسى، إلا أن هناك حداً معيناً من التوتر النفسى إذا زاد قل مستوى القدرة علي الإبداع".

:ســـــؤال

ولسنا هنا بصدد عرض هذه الاكتشافات العلمية أو مناقشتها وإنما نضع أنفسنا في مواجهتها ونحاول أن نتسلم ما يقدمه لنا العلم من حقائق في هذا المجال، ونسأل أنفسنا هذا السؤال المشروع، بل الضرورى – إن أردنا أن نأخذ بأساليب العلم في تطوير العمل في مجال تخصصنا الفني – ما الذي يمكن أن نفيده من هذه الحقائق العلمية وغيرها من حقائق مماثلة في مجال السينما ؟ وذلك علي أمل المساهمة في:

(1) ترشيد عمليات الإبداع الفني في هذا المجال.

(2) خلق الظروف المُلائمة التي تطلق طاقات الإبداع السينمائي.

:تحفظات

ولكن قبل الإجابة عن هذا السؤال يجب أن نذكر التحفظات التالية:

(1) إن دراسات الإبداع بعيدة في تطبيقاتها واختباراتها عن مجال السينما. والسينما فن مركب له نوعيته المتفردة الخاصة، وإن شارك غيره من الفنون في عمومياته. ومن هذه الناحية الأخيرة وحدها يستمد السؤال المطروح مشروعيته.

(2) إن الإجابة لن تزيد عن مجرد اجتهادات تحتاج إلي المناقشة والاختبار قبل أن نتأكد من صحتها، وإن كانت بحكم اعتمادها علي الحقائق العلمية تستمد ولو قدراً غير ضئيل من الثبات والصحة والصدق.

(3) إننا لا نطمح في إجابة تشمل كل ما جاءت به هذه الدراسات من نتائج فهي رغم قلتها النسبية ورغم حداثتها تضع بين أيدينا من الحقائق ما هو خاص بقدرات الإبداع، ومنها ما هو خاص بديناميات العملية الإبداعية، ومنها ما هو خاص بالعلاقة بين الإبداع والسمات الشخصية، وغيرها من حقائق تفرض علينا التفكير الجدي في الإفادة منها في مجالنا لما بينها وبين فن السينما من علاقة وثيقة. ولكننا هنا نكتفى منها بالإشارة إلي الإمكانيات التطبيقية لما توصلت إليه هذه الدراسات بخصوص القدرات الإبداعية وحدها، كنموذج للإمكانيات التطبيقية لمثل هذه الدراسات العلمية في هذا المجال.

:<u>القدرات الإبداعية</u>

تتوزع القدرات الإبداعية علي ثلاث مظاهر أساسية للنشاط العقلي الإبداعي:

(1) مظهر استقبالي ويتمثل في القدرة علي الحساسية للمشكلات.

(2) مظهر إنتاجي ويتمثل في القدرات الثلاث: الطلاقة، المرونة، الأصالة.

(3) مظهر نقدي أو تقويمي: ويتجلي في نظر الفرد فيما يتم إنتاجه. وإعطاؤه قيمة معينة، بناء على اعتبارات معينة في الذهن.

وقبل أن نتعرض للإفادة من تحديدنا لهذه القدرات الإبداعية يجدر بنا أن نقدم التعريف الموجز التالي لكل من:

(1) الحساسية للمشكلات:

وتظهر علي شكل وعي بالنقائص أو العيوب في الأشياء أو الواقع مما يؤدي إلي الإحساس بالحاجة إلي التغيير أو إلي حيل جديدة للتعامل معها.

وهي من أهم قدرات الذكاء إذ لا سبيل إلي أي إنتاج إبداعي بدون الإحساس بمشكلات تؤرق صاحبها في مجال إبداعه مما يدفعه إلي تجاوز هذه المشكلات بنتائج إبداعية.

(2) الطلاقة:

وتتمثل في أربعة عوامل:

(1) طلاقة الكلمات في اللغة المنطوقة أو وحدات التعبير (كاللقطات في لغة التصوير) أى سرعة إنتاج كلمات وفقاً لشروط معينة في بنائها أو تركيبها.

(2) طلاقة التداعي: أي سرعة إنتاج كلمات أو صور ذات خصائص محددة في المعنى.

(3) طلاقة الأفكار: أى سرعة إيراد عدد كبير من الأفكار أو الصور الفكرية في أحد المواقف.

(4) الطلاقة التعبيرية: وهي القدرة علي التعبير عن الأفكار وسهولة صياغتها في كلمات أو صور للتعبير عن هذه الأفكار بطريقة تكون فيها متعلقة بغيرها وملائمة لها.

(3) المرونة في التفكير:

وهي قدرة الشخص علي تغيير زاوية تفكيره في مقابل الشخص الذي يجمُد تفكيره في اتجاه معين. وهي علي نوعين:

(1) المرونة التكُّيفية: وهي القدرة علي تغيير الشخص لوجهته الذهنية لمواجهة مستلزمات جديدة تفرضها المشكلات المتغيرة، مما يتطلب قدرة علي إعادة بناء المشكلات وحلها كما في تمارين الهندسة.

(2) المرونة التلقائية: وتتمثل في حرية تغيير الوجهة الذهنية، حرية غير موجهة نحو حل معين وإنما نحو اتجاهات جديدة متعددة بسرعة وسهولة.

(4) الأصالة:

هي الجدة أو الطرَافة على أن يكون الإنتاج الجديد مناسباً للهدف أو للوظيفة التى يؤديها فالسلوك الجديد المناسب الذي يؤدي إلي الهدف المنشود "بمهارة" يعد بحق سلوكاً إبداعياً أصيلاً.

(5) القدرة علي التقويم:

هي الوعي باتفاق شئ معين أو موقف معين أو نتيجة معينة أو إنتاج إبداعي معين مع معيار أو محك للملاءمة أو الجودة.

نماذج واقتراحات تطبيقية:

(أولا)

إن أول ما يتبادر إلي الذهن في الإفادة من تحديد هذه القدرات هو الأخذ بها في اختيار المتقدمين للالتحاق بمعهد السينما لضمان أرفع مستوى ممكن من أصحاب القدرات الإبداعية فيمن يُقبلون علي العمل بهذا المجال.

وهي عملية ليست بسيطة كما قد تبدو للوهلة الأولى بعد معرفتنا بهذه القدرات إذ لا يمكن أن يتم قياسها إلا من خلال أسئلة مقننة منظمة تمر بمراحل دقيقة من الاختبارات قبل التسليم بصحة وثبات قدرتها علي قياس ما تقيسه. ولا يقدر علي وضع مثل هذه الأسئلة أو هذه المقاييس غير خبراء متخصصين. وقد بدأنا في مصر بالإفادة منها في هذا المجال بوضع اختبارات مقننة لقياس القدرات الإبداعية لدى الشباب الراغبين في الالتحاق بمعهد السينما والمعاهد الفنية عموماً لاختيار أفضل المتقدمين من هذه الناحية. وإن كانت التطبيقات في هذا المجال نظراً لحداثتها لا تمدنا بنتائج واضحة كما انها لازالت تعانى -للأسف- (عدم الوعي بأهميتها لدي بعض المثقفين مما يحيطها بجو من الريبة لا مبرر له[2]).

(ثانيا)

أما الذين يعملون في السينما بالفعل فعليهم أن يحرروا طاقاتهم الإبداعية علي قدر ما يملكون منها، ذلك أن هذه القدرات وإن كانت من العوامل الفطرية الموروثة في الأصل، فهي تتوزَّع بين الناس بنسب متفاوتة ولا تقتصر علي الموهوبين وحدهم ممَّن تظهر لديهم في ذروة إمكانياتها. وقد أثبتت لنا الدراسات الإبداعية دور الاهتمام الذاتي والتركيز الذهني والنفسي في عملية الإبداع بحيث يمكن لشخص ذي قدرات متوسطة واهتمام زائد بالموضوع التفوق علي صاحب قدرات أعلى يفتقر إلي هذا الاهتمام. ومن هذه الناحية يصل بنا علم النفس الإبداعي إلي نقطة غاية في الأهمية من الناحية الإنسانية حيث يقر اشتراكية المواهب بقدر ما (إن صح التعبير) ويفتح الطريق أمام الاجتهاد بالمساواة بين الجميع.

ومن الممكن للسينمائيين أن يجدوا بسهولة في الأعمال السينمائية العالمية ما يوضح لهم السمات الإبداعية المطلوبة في هذا المجال. والعمل الفني المبدع يحتوى علي معظم السمات الإبداعية التى تمثلها هذه القدرات المذكورة سابقاً، إن لم يحتويها جميعها. إلا أن بعض السمات قد تكون هي الغالبة عليه بحيث يمكن اتخاذه نموذجاً لها كما يتضح لنا من الأمثلة التالية:

- إن فيلم (451 فهرنهيت) إخراج تريفوو (فرنسا) يُبرز فيه علي وجه خاص الحساسية بالمشكلات، وتتمثل المشكلة التى يتناولها الفيلم في ميل حضارتنا المعاصرة إلي الاعتماد علي الوسائل البصرية وإهمال الكتاب. والفيلم يكشف عما في ذلك من خطورة علي الوضع الإنسانى وحضارته ولعل هذا الفيلم هو أول فيلم تناول هذه المشكلة مما يميزه بالأصالة في المجال السينمائي. كما تبرز أصالته في طرافة معالجته الخيالية للأحداث والشخصيات فهي تعبر عن عالم لم يوجد بعد. ولكن في الوقت نفسه تفوح منه رائحة عالمنا. وفي كل لحظة من لحظات الفيلم يشعر المتفرج بهذه الحقيقة المزدوجة بين الحاضر والمستقبل، بين الواقع والخيال.
- ويمكن اتخاذ فيلم "$8\ ^1/_2$" إخراج فيللنى (إيطاليا) نموذجاً للطلاقة بما يتميز به من ثراء بالغ في وحداته التعبيرية وتعدد صورة الفكرية من خلال التداعي الحر لما يدور في ذهن البطل من صور وأفكار والمزج بينها وبين ما يشارك فيه من أحداث واقعية. والبطل مخرج سينمائي يقع تحت كل الضغوط لإخراج فيلم لكنه لا يعرف ماذا يخلق!؟. والفيلم أشبه بأسطورة رجل يقع فريسة وحوش. والوحوش هم كل هؤلاء الناس غير المبدعين الذين يطاردون الفنان المبدع. يضاف إلي ذلك ذكريات شبابه المضطربة التى تطارده كالكوابيس مما يزيد من ازعاجه.
- "قابلت غجرا سعداء" إخراج بتروفيتش (يوغوسلافيا) ويعتبر نموذجا لسمة المرونة الإبداعية إذ يصل فيه مخرجه إلي قمة العبقرية في استخدام الرمز المفتوح. فالفيلم قطعة من الواقع المعاش لفئة اجتماعية معينة هي فئة الغجر. غير أن هذا الواقع بكل ما فيه من كثافة والتصاق بالأرض، ملئ بالرموز والدلالات.

وهذه الرموز قد تشير في مستواها الجزئي إلي معانى محددة مثل مشهد دخول "ميرتا" القرية مقلوباً علي عربة يجرها حمار مقابلا بذلك لدخول المسيح إلي القدس علي ظهر حمار. أن ميرتا هنا قد يدل علي المسيح الضد – إن صح التعبير – غير أن الرموز في مُجملها لا تؤدي بنا إلي معنى محدد. والفيلم لا ينتهي إلي شئ واضح علي الإطلاق. وكل ما يتركه هو شعور غامض ولكنه شعور قوى يثير عديداً من الإيحاءات في اتجاهات متباينة حول العنف والحرية والدين والجنس والتفاوت الحضارى.. وقد تخرج من الفيلم بالرأى وضده.

- وتتعدد مظاهر الأصالة في الفيلم – أى فيلم – سواء من ناحية الموضوع الذي يتناوله أو طريقة معالجته أو شخصياته، وفيلم "الرجل والحصان" إخراج وتصوير سيرجى يورسيفسكى (الاتحاد السوفيتى) يقدم لنا نموذجاً للأصالة يجمع بين هذه المستويات الثلاث. فالفيلم عن ذكريات حصان وصاحبه. وقد لجأ المخرج المصور إلي حيل تصويرية عديدة إذ استخدم الألوان المحدودة إلي جانب الألوان الكاملة، والألوان المهزوزة، والتصوير السريع ليبدو بطيئاً علي الشاشة، واستخدام لقطات سالبة، والتركيز البؤرى علي مستوى محدود.. وغيرها من وسائل التعبير عن وجهتَيّ نظر كل من الحصان وصاحبه وكل منهما يسترجع ذكريات حياته الماضية بعد أن بلغ من العمر أرذله.

ونضرب مثلاً علي استخدامه لإحدى هذه الوسائل "التصوير بعدسة سكوب" رغم أن العرض يتم بعدسة عادية دون تعديل فتظهر الصورة علي الشاشة مستطيلة مضغوطة من الجانبين. وقد لجأ إليها المخرج للتعبير عن وجهة نظر الحصان عندما يرى العالم بعين واحدة. والوسائل التى يلجأ إليها المخرج ليست جديدة في حد ذاتها، ولكن الجديد في طريقة استخدامها التى فرضتها طريقة التعبير عن شخصية الحصان.. من هذه الناحية تمثل شخصية الحصان جانباً آخر من جانب الأصالة في الفيلم، تفرض موضوعاً جديداً لم يسبق معالجته في السينما.

ولم يكن الفيلم من قبيل استعراض العضلات التكنيكية وإنما استطاع بقدرة عبقرية توظيف كل إمكانياته علي تعددها للتعبير عن مشاعر إنسانية عميقة تجمع بين الحصان وصاحبه. بل تجمع – بمفهوم صوفى – بين كل الكائنات، وتجعل من الحياة أنشودة جديرة بالغناء رغم كل ما فيها من قسوة.

- ويمكن اتخاذ فيلم "الفراولة البرية" إخراج برجمان (السويد) نموذجاً للقدرة علي التقويم بما يتميز به من التحام بين مقدمته المنطقية وكل حدث من أحداثه، إذ يسترجع تفاصيل حياة طبيب عجوز في طريقه لاستلام أحد الأوسمة، وخلال هذا الرجوع إلي الخلف يكشف الفيلم عن جفاف الحياة التى مارسها هذا الطبيب بسبب فشله في معاملة الآخرين مما أفقد حياته مذاقها الإنساني ولم يعد لجائزته معنى.

ويبدأ الفيلم بكابوس يرى فيه الطبيب نفسه وحيداً في شارع.. ينظر إلي ساعة بلا عقارب.. وعربة موتى بلا قائد تكاد تصدمه.. ينقلب منها تابوت يجد جثته هو داخله.

كما يتحول حفل تقليده الوسام إلي كابوس آخر في هيئة محكمة تصدر عليه الحكم بالوحدة إلى الأبد، بعد أن يمر بامتحان في الطب يفشل في اجتيازه إذ يعجز عن تذكر أول واجبات الطبيب كما يقول أبو قراط وهو "طلب الغفران".

لقد فشل "بورى" في امتحان الحياة عندما ظن أنه يعرف كل شئ بينما هو لم يعرف شيئاً لأنه لم يعرف الحياة. والفيلم بنجاحه التام في توصيل أفكاره وما تثيره من مشاعر يعبر عن مستوى رفيع من مستويات القدرة علي التقويم. فهي وراء اختيار برجمان للأحداث والشخصيات كما هي وراء اختياره لطريقة المعالجة سواء من الناحية الدرامية أو الناحية السينمائية.

ولاشك أن في هذا الفيلم وغيره من الأفلام المذكورة سابقاً ما يكفى لإيضاح السمات الإبداعية في الأعمال السينمائية، وهي في الواقع أيضاً من أفضل الأفلام العالمية التى نالت التقدير والجوائز في مختلف المهرجانات.

(ثالثا)

لا شك أن علم النفس الإبداعي بتحديده لهذه القدرات يقدم للناقد خريطة واضحة تمكنه من وضع العمل السينمائي في موضعه الصحيح من الوجهة الإبداعية، ومن الممكن تحديد الأبعاد التقريبية لهذه الخريطة بالأسئلة التالية:

* عن الحساسية للمشكلات:

1. هل نشعر بأن الموقف الذي يعرضه الفيلم ينطوى علي مشكلة أو عدد معين من المشكلات يحتاج إلي حل؟ وبعبارة أخرى: هل الموقف الذي يعرضه الفيلم غير مستقر بحيث يحتاج إلي أحداث تغيير وتبديل؟

وبخصوص عامل النفاذ الذي يمثل أحد عوامل الإحساس بالمشكلات يمكن وضع السؤال التالي:

2. هل يصل العمل الفني إلي إدراك ما وراء المشكلات الواضحة من نتائج بعيدة أى هل تتميز دراسته للمشكلة بالعمق في التحليل؟

* وعن العوامل الأربعة المكونة للطلاقة يمكن وضع الأسئلة التالية ويختص كل سؤال بعامل منها:

3. هل يتميز الفيلم بوفرة وحداته التعبيرية التي تتمثل في لقطاته؟ (الوفرة هنا لا تعنى مجرد العدد وإنما تتعلق بما تحويه هذه اللقطات من تفاصيل (فاللقطة المُكررة التى لا تضيف جديداً لا قيمة لها).
4. هل هذه اللقطات مع عدم تكرارها تتوالي بناء علي خصائص محددة لمعنى كل منها، بحيث تضمن لها سياقاً معيناً؟
5. هل يحتوى الفيلم علي عدد وافر من الصور الفكرية؟
6. هل صياغة هذه الأفكار تتميز بالتماسك؟

* وعن المرونة في التفكير يمكن توجيه الأسئلة التالية التى تنصَب علي ناحيتين أولهما الرمز في العمل الفني وثانيهما الشخصية علي أساس أنهما يمثلان -في رأيى- أهم عناصر المرونة في الفيلم:

7. هل نجد للرمز مكاناً في صياغة الفيلم؟
8. هل تتميز شخصيات الفيلم بالعمق؟
9. هل تتعدد الشخصيات المعروضة؟

* والأصالة في الفيلم تتمَثَّل في عامليَّن: التكنيك والمضمون. والثانى منهما يحتوى الفكرة كما يحتوى الشخصيات. لذلك يمكن توجيه السؤالين التاليَّن بخصوص الأصالة :

10. هل يتناول الفيلم فكرة جديدة!؟
11. هل يتميز الفيلم بمعالجة جديدة!؟

* أما عن القدرة علي التقويم فيمكن وضع السؤال الأخير التالي :

12. هل تتفق مواصفات الفيلم المختلفة مع الغاية منه ؟

وقبل أن ننتقل إلي نقطة أخرى من النقاط التطبيقية لدراسة القدرات الإبداعية في المجال السينمائي يجدر بنا أن نذكر الملاحظات التالية علي هذه الأسئلة السابقة:

1- لقد حاولت بوضع هذه الأسئلة تحقيق عاملين أساسييَّن: أن تتطابق في صياغتها مع مواصفات القدرات الإبداعية الخاصة بها، وأن تنصَّب في الوقت نفسه علي مواصفات مُحددة في العمل الفني السينمائي. وبعبارة أخرى فإن كل سؤال ينصَّب علي شئ ما وبقدر ما يمثل هذا الشئ قدرة أو سعة إبداعية يمثل في الوقت نفسه بعداً فنياً في العمل السينمائي، وذلك فيما عدا الأسئلة الخاصة بالمرونة فلم أستطع وضع أسئلة تطابق في صياغتها نوعيَّ المرونة التلقائية والتكيفية علي نفس المستوى من التطابق الموجود بين الأسئلة الأخرى والقدرات الخاصة بها فاكتفيت بوضع أسئلة تتفق والمفهوم العام للمرونة دون تقيد حرفى بشقيها.

2- بعض هذه الأسئلة تتضمن في داخلها عدداً آخر من الأسئلة مثل السؤال الأخير فهو يضم كل الأسئلة الممكن وضعها عن الشروط الفنية والفكرية للفيلم والشروط الاقتصادية أيضاً.

3- كما أن صياغتها تمت بحيث تنتهي إلي إجابة "بنعم" أو "لا" (لسهولة التفريغ) وفيما بين الطرفين توجد درجات متباينة تحتاج إلي أسئلة ذات صياغات مختلفة إذا أرادنا تحرى الدقة التفصيلية.

ومن ثم فلا يمكن اعتبار هذه الأسئلة بمثابة خريطة كاملة تحدد الصورة بكل أبعادها ولكنها علي عموميتها – وهي عمومية مقصودة – تحدد لنا الإطار العام أو الأبعاد التقريبية للخريطة الإبداعية كما ذكرنا من قبل. بالإضافة إلي أنها تحدد المسارات التى تتجه إليها الأسئلة الفرعية التى يمكن وضعها فيما بعد. ولسنا هنا بصدد وضع مقياس كامل وإنما يكفينا الآن أن نشير إلي وجود هذا المقياس بالقدر الذي يسمح بوضوحه في الذهن.

كما تؤدي بنا هذه الأسئلة وهي علي وضعها إلي النتائج التالية التى نذكرها في الرابع والخامس باعتبارها امتداداً للنتائج التطبيقية السابقة.

(رابعاً)

من الواضح أن الأسئلة السابقة القائمة علي الدراسة النفسية للقدرات الإبداعية تحتوي الأسئلة الفنية التي توصل إليها النقد الفني خلال محاولاته العديدة لتقويم الأعمال الفنية على اختلاف مجالاتها. غير أن هذه الصياغة الجديدة تُفيدنا في إيضاح مسألتين من المسائل الهامة في النقد الفني ظلا – حتى عهد قريب – على قدر كبير من الغموض، وأعنى بهما مسألة "الجِدة"، ومسألة "العلاقة بين المشكلة التى يتناولها العمل الفني والحل الذي ينتهي إليه".

ذلك أن النقد الفني ظل مُتردداً بين تمجيد العمل الفني على أساس مطابقته للمواصفات التقليدية للفن الخاص به، أو تمجيده علي أساس ابتداع مواصفات جديدة.

كما ظل النقد الفني متردداً بين مطالبة العمل الفني بحلول واضحة للمشاكل التى يثيرها أو الاكتفاء بعرض المشاكل دون حلها.

وتأتى الدراسات النفسية للقدرات الإبداعية لتقف إلي جانب الجديد، على أن يكون ملائماً للغاية منه.

كما تقف بوضوح إلي جانب المُطالبين باكتفاء العمل الفني بإثارة المشكلة على أن يكون قادراً علي النفاذ إلي أعماقها. وعلى قدر نفوذه إليها تكون قيمته. ولا يهم بعد ذلك أن يصل بنا إلي حل أو لا يصل. ذلك أن الوصول إلي حل يتنافى مع مطلب المرونة التى قد تنتهي بنا إلي أكثر من حل. كما أنه يحرم متذوق العمل الفني من تحريك قدراته الإبداعية وهي أهم ما يمكن أن يملكه الإنسان من قدرات.

والعمل الفني إذ يحرك القدرات الإبداعية للفرد يخلق منه إنساناً مبدعاً يمثل مستوى أرقى بكثير من الإنسان الذي يحفظ حلولاً لعدد من المشاكل، مهما بلغت هذه الحلول ومهما بلغت هذه المشاكل من تعدد.

(خامسا)

كما أن هذه الخريطة التى تمثلها الأسئلة السابقة تصلح من ناحية أخرى لتقويم وضعنا السينمائي بوجه عام لنرى:

أ) إلي أى مدي تتمثل السمات الإبداعية في أعمالنا السينمائية عموماً ؟)

ب) وإلي أى مدي تسمح البيئة المحيطة بإطلاق القدرات الإبداعية في هذا المجال؟).

ومن الطبيعي أن تقودنا الإجابة عن هذين السؤالين إلي مناقشة واقعنا السينمائي ككل من الوجهة الإبداعية بقدر أكبر من التفصيل...

واقعنا السينمائي في ضوء الظاهرة الإبداعية:

بنظرة عامة إلي واقعنا السينمائي ككل من خلال خريطة القدرات الإبداعية يمكننا أن نخلُص إلي أنه واقع علي قدر كبير من الجمود. وهو ما يدلنا عليه نتاج هذا الواقع من أفلام تحمل في معظمها السمات السلبية التالية:

- انعدام الحساسية بالمشكلات حيث تدور بعض الأفلام حول أحداث مفتعلة "أبى فوق الشجرة" أو تضع يدها علي المشكلة ولكنها تظل منها علي السطح مثل "من أجل حفنة أولاد".
- الثرثرة في الحوار وفي الصورة وعدم التماسك في تسلسلهما.
- الاقتصار علي أساليب محدودة في التعبير ونضرب مثلاً علي ذلك استخدام الرمز عند المخرج صلاح أبو سيف الذي انتشر منه إلي الآخرين وأصبح أكليشيه في أعماله وأعمالهم. ولم يعمل صلاح أو غيره علي تطويره. وظل كما هو منذ بدئه مأخوذاً عن نهج أيزنشتين الأدبي في التعبير الرمزى

.الذي أوضحه في أفلامه وكتاباته

- تدور حول عدد محدود جداً من الأفكار بنفس الشخصيات ونفس المعالجة وإلي هذا السبب يرجع انتشار ظاهرة الممثل النمط الذي يقوم بدور واحد في كل أفلامه، وفي معظمها يردد نفس الكلمات ويقوم بنفس الحركات. محمود المليجى الشرير السفاح ومحمد توفيق العبيط الساذج وسعاد حسنى سندريللا الجميلة، أما الأخريات ناهد شريف ونادية لطفى وهند رستم فالدور المفضل لهنّ دائماً هو دور المرأة اللعوب. ويرجع إلي الأسباب نفسها تلك الظاهرة الغريبة التى لا أظن بوجودها في أيّة سينما أخرى في العالم (ربما غير السينما الأمريكية القديمة) وهي البحث عن وريث الدور. فما .أن يختفى أحد الممثلين حتى يظهر ممثل أو أكثر يحاول القيام بنفس دور الممثل السابق بنفس الحركات
- وإذا كانت المسالب السابقة تؤدي بنا إلي التسليم بفشل الفيلم المصرى في تحقيق أهداف فنية فهو من ناحية تحقيق الأهداف الفكرية أكثر فشلاً كما تدلنا عليه تلك المحاولات التى قدمت علي أنها أفلام هادفة أو أفلام سياسية. أما بالنسبة للأهداف الاقتصادية من الفيلم – ولابد من الاعتراف بأهميتها باعتبارها بعداً أساسياً في الفن السينمائي بالذات – فربما كانت أحسن حظاً من غيرها. لأنها أقل الأهداف حاجة إلي المهارات الإبداعية. .ومع ذلك فلا زال الفيلم المصرى عند الحد بين المكسب والخسارة فيما عدا بعض الأعمال الأخيرة النادرة

هذه هي السمات السلبية التى لابد من أن ننتهي إليها عند مقارنة أعمالنا السينمائية بالسمات الإبداعية. وهي علي تنوعها تتفق جميعاً في سمة واحدة هي .سمة الجمود. التي يمكن أن تؤخذ عنواناً لأمراض الفيلم المصري

:ويرجع ذلك الجمود إلي عاملين نوعيين يختصان بفن السينما ذاته باعتباره

1. فنّا ذا هيكل صناعي واقتصادي ضخم يفرض مواصلة الإنتاج وبالتالي لا يمكنه انتظار الأعمال الفنية الأصيلة طويلًا، ويضطر إلي قبول إنتاج أفضل .ما يقدم إليه
2. .ولأنه فن شعبي تقبل عليه الجماهير بشراهة دون اكتراث بقيمته الفنية (الإبداعية) مادام يشبع لديها رغبات أخرى من الرغبات الأدنى

وإلي هذين العاملين يرجع السبب في هذا الكم الهائل من الأفلام الرديئة والمستهلكة بالنسبة للأفلام الجيدة التي تنتجها كل دولة من الدول مع اختلاف النسب .فيما بينها

ومن هذه الزاوية يمكننا أن تتناول واقعنا السينمائي بمزيد من الرفق والفهم طالماً أن مستواه لا يتوقف علي فنان السينما وحده وإنما تتحكم فيه عوامل أخرى خارجية شبه قاهرة، ومن ثم فإذا أردنا رفع مستوى الإنتاج السينمائي عندنا إلي مستوى الإبداع فلابد – إلي جانب الاهتمام برفع مستوى الفنانين .والفنيين – من الاهتمام بتغيير البيئة المحيطة بهم كذلك

ونضرب مثلاً علي نوعية هذه البيئة المحيطة تلك الروح الرقابية المُتزمتة سواء من الناحية الدينية أو السياسية أو الأخلاقية التى تفرضها أجهزة ومؤسسات متعددة بحساسية بالغة للأعمال الفنية والسينمائية علي وجه الخصوص. ومؤسسة السينما؛ تخشى المغامرة بإنتاج فيلم يحمل طابعاً جديداً خوفاً من الخسارة المالية المتوقعة. ومعهد السينما؛ لازال يعتمد في تدريبه لفن السينما علي التلقين لمواد محفوظة نمطية، مجرد معلومات، أكثر من اعتماده علي .أساليب عملية فعالة لإطلاق الابتكار والإبداع

ومن ثم فإذا حق لنا أن نقدم من الاقتراحات ما نراه خليقاً بإطلاق طاقات الإبداع في مجال العمل السينمائي، نقول بضرورة تغيير مناهج الدراسة بمعهد .السينما بحيث تصبح النواحى العملية والإبداعية هي الغالبة بدلاً من الاعتماد الغالب علي حفظ المواد

وأن تخفف الروح الرقابية من قيودها بحيث تكون علي قدر أكبر من المرونة في تقبل ما هو غير عادي. لأن الإبداع في الأصل هو نتاج غير عادي فإذا .كانت الرقابة لا تسمح بالمرور إلا لما تعارف عليه الناس فمعنى ذلك أنها لا تسمح بالابتكار والابداع

وإذا كانت مؤسسة السينما تخشى المغامرة بإنتاج الجديد بحكم وضعها الاقتصادي الذي يفرض عليها تجنب الخسارة بل ارتياد الربح، فيجب أن يكون هناك .إلي جانبها مؤسسات أو أجهزة أخرى يسمح تكوينها بالمغامرة وتشجيع الجديد كمركز تجريبى مثلاً. وبدون وجود مثل هذا الجهاز لا أمل في تقديم الجديد

وفي البلدان الاشتراكية قد تتكفّل الدولة بإيجاد مثل هذا الجهاز داخل نطاق الإنتاج السينمائي أو في معاهد السينما بها. بينما في البلاد الرأسمالية تسمح .ميزانيات الشركات الضخمة بتحمل المغامرة كما تمهد جمعيات الأفلام المنتشرة بها لقبول التجارب الجديدة المختلفة

غير أن هذه الحلول وغيرها ستبقى قاصرة إن لم يتغير ذوق الجمهور الذي يمثل بُعداً أساسياً في السينما، لا يصل لنفس الأهمية بالنسبة لأي فن آخر. ولا تقع مسؤولية تغيير أذواق الجمهور – بحيث لا تصدمه الأعمال الفنية الرفيعة وينفر منها – علي عاتق السينمائيين وحدهم من فنانين وفنيين وأجهزة تجمعهم، وإنما يشاركهم فيها أيضاً أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة الأخرى بوجه عام. ولكن تقع بالدرجة الأولي – في رأيي – علي وزارة التربية والتعليم التى يجب أن يصل تأثيرها من الناحية العددية إلي كل طفل وأن تغيّر من الناحية الكيفية لنوعية اهتماماته الدراسية بحيث تولي الفنون وعوامل إطلاق القدرات الإبداعية قدراً أكبر من العناية. فمن هؤلاء الأطفال سيكون الفنانون الذين يبدعون الأعمال الفنية، ومنهم سيكون الجمهور المُعد لاستقبال هذه .الأعمال دون أن ينفر منها

هل معنى ذلك أننا ننتهي إلي طريق مسدود وعلينا أن ننتظر حتى يأتى غيرنا ويفتح الطريق ؟ قبل التورط في إجابة سريعة يائسة عن هذا السؤال علينا أن .ننظر إلي مشكلة الإبداع علي مستوى آخر وأقصد علي المستوى الوجودي للمشكلة

<u>:مشكلة وجودية</u>

إن مشكلة الإبداع مشكلة قائمة علي الدوام باعتبارها مشكلة وجودية تنشأ عن التناقض الدائم بين الجمهور العام والفنان. فالجمهور يميل بحكم طبيعته كجمهور تجمع بين أفراده قيم معينة علي قدر كبير من الثبات وربما الجمود، أقول يميل الجمهور بحكم طبيعته إلي قبول كل ما يتفق وما عهده من قيم، لذلك فهو دائماً ضد الجديد مع اختلاف النسبة في حدة موقفه من هذا الجديد. بينما يميل الفنان بحكم تكوينه الإبداعي إلي الكشف عما هو جديد من علاقات .وقيم تصدم الجمهور دائماً بنسب متفاوتة أيضاً، بما فيها من جدة غير مألوفة. لذلك كان أكثر الفنانين إبداعاً أقلهم جمهوراً في الغالب

ولما كانت السينما تسعى بحكم التزاماتها الاقتصادية إلي أن تصل لأوسع جمهور ممكن، فستبقى مشكلة الإبداع بدون حل إلي أن يتم إعادة تغيير وجهة النظر التى تجمع بين "الفنان، والفيلم، والجمهور". وهو ما بدأت تباشيره في الظهور الآن علي مستوى السينما العالمية منذراً بثورة سينمائية تعيد خلق .هذا الفن من جديد

إن السينما الجديدة تبدو أكثر تواضعاً في مطالبها الاقتصادية للتخلص من دكتاتورية الجمهور العريض. لكنها من ناحية أخرى أكثر طموحاً في نزوعها الإبداعي. وبعبارة أصح لأنها أكثر طموحاً من الناحية الإبداعية رفضت الاهتمام المتزايد بتوسيع الجمهور. لذلك فهي سينما شبه خاصة. لأنها تقصد جمهوراً خاصاً هو جمهور نوادي السينما وجمعيات الأفلام والسينماتيك ودور العرض الصغيرة التى أخذت في الانتشار وتقتصر علي عرض الأفلام ذات

القيمة الفنية العالية. وهذا الجمهور الخاص وإن أخذ في الاتساع اليوم سيبقى دائماً علي مستوى من الخصوصية بحكم ملاحقته الدائمة لتجديدات الأعمال الفنية.

وفي رأيى أن هذه السينما الجديدة قد ولدت لتبقى. وإذا كانت حركة الواقعية الإيطالية المماثلة قد اصطدمت بهياكل اقتصادية غير ملائمة مما تسبب في انتكاسها. فحركة السينما الجديدة ولدت مع هياكل جديدة ملائمة تضمن لها البقاء بل بعثت الحياة في الأفلام السابقة فتوالت عروضها من جديد.

وإذا كنا نرى بأن المستقبل لهذه السينما الجديدة. فلا يعنى هذا نهاية السينما القديمة. ولكن سيبقى دائماً نوعان من السينما، سينما خاصة وسينما عامة. ولابد أن تتأثر السينما العامة بأساليب السينما الخاصة وتأخذ منها ما تراه مُلائماً لأغراضها. ولكن السينما الخاصة ستغيِّر من جلدها دائماً بحكم نزوعها المستمر إلي الإبداع وإلا فقدت مبرر وجودها.

والواقع أن هذه الثنائية هي أفضل الحلول لفن السينما إذا أراد ألا يسد أمامه ينابيع الإبداع. وإن يصل في الوقت نفسه إلي أوسع جمهور ممكن. وليس في هذه الثنائية تفرقة أرستقراطية بالمعنى الطبقى أو الأخلاقى وإنما هي ضرورة إنسانية يفرضها الاختلاف بين أذواق الناس. ومن حق كل الناس أن يجدوا في فن السينما باعتباره فنا شعبياً ما يرضى أذواقهم. علي عكس الفنون الأخرى التى تبدو إلي جانب فن السينما فنونا خاصة كالشعر والتصوير والمسرح والرواية. لذلك فعلي من يعترض علي هذه الثنائية أو يرفض السينما الجديدة باعتبارها سينما خاصة أن يتذكر أن الفنون دائماً تسعي إلي جمهور خاص، ومهما وصل جمهور السينما الجديدة من الخصوصية فسيظل أضعاف جمهور أى فن آخر من الفنون التقليدية.

وعلي هذا فإذا أردنا حلاً سريعاً وعلمياً، وبعبارة أخرى حلاً مبدعاً لمشكلة الإبداع في السينما المصرية، فليس أمامنا سوى خلق سينما جديدة هي سينما الفن أو سينما الثقافة بالمعنى الواسع لهذه الكلمة. أو هي سينما الإبداع. ولا يهم أن تبدأ هذه السينما بجهاز اقتصادي ضخم وميزانيات كبيرة بل يمكن أن تبدأ بميزانية محدودة لعمل عدد محدود من الأفلام القصيرة ثم الطويلة فيما بعد.

والسينما الجديدة سينما موجهة لجمهور المثقفين والأسواق الخارجية. لا ننتظر منها عائداً سريعاً ولكنها بفضل ما نفجره من طاقات إبداعية لدي الفنانين من ناحية ولدي جمهورها من ناحية تخلق المناخ الملائم لمزيد من التقدم ومزيد من الإبداع بل تتقدم السينما بهذه الوسيلة الرائدة الأجهزة الثقافية الأخرى ونبادر بالإسهام في تطويرها. وهكذا تقفز السينما إلي المقدمة وتمثل مركز الريادة بدلاً من الاكتفاء بدور التابع، وتفتح الطريق المسدود بدلاً من انتظار غيرها حتى يفتحه.. وليس في ذلك، ما يتعارض والحقائق المذكورة سابقاً عن أهمية دور الأجهزة الثقافية والإعلامية والتربوية المختلفة في حل المشكلة، مشكلة الإبداع السينمائي علي وجه الخصوص. غير أن السينما شأنها شأن أى جهاز ثقافى أو إبداعي آخر يجب أن تبحث عن حلول ذاتية دون انتظار لحلول من الخارج. وإذا لم ينبع الحل الإبداعي من مجال نفترض فيه الإبداع أصلاً فمن أى مجال آخر ينبع!؟؟

وفي رأيى أن الوقت قد حان لخلق هذه السينما الجديدة في مصر بعد أن ساهم في التمهيد لها بداية انتشار فكرة جمعيات الأفلام، وانتشار نوادي السينما عن طريق الثقافة الجماهيرية، إلي جانب نادي سينما القاهرة ونادي سينما الإسكندرية التابعين للمركز الفني للصور المرئية، وذلك عدا ما يقوم به المركز من نشاط سينمائي ثقافي واسع، إلي جانب وجود مجلة خاصة للسينما تفتح الطريق للمناقشات الجادة والدراسات المتعمقة لهذا الفن، فضلاً عن وجود معهد السينما الذي بدأت طلائعه في الظهور 1963 وذلك برغم كل ما يمكن أن يقال عما في هذه الأجهزة من قصور.

التكوين الدرامي

للصورة السينمائية في فيلم المومياء([3]

على الهامش

تتناول هذه الورقة بالتحليل الفني المُنتَّج الجمالي في صورته النهائية بعد اكتماله، لا لتكشف عن مواطن الجمال فيه فقط، وانما لتجيب عن سؤال لماذا كانت جميلة!؟، ولماذا هي عمل من أعمال الإبداع تتحقق فيه الأصالة التي تعني الجديد غير المسبوق الذي يحقق الهدف منه.

مهما قيل عن فيلم المومياء، معه أو ضدهن، فالشئ الذي لا يختلف عليه اثنان هو القيمة التشكيلية في الفيلم. وكل من يتابع صور أفلامنا. يعلم يقيناً. مدى فقرها الشديد من هذه الناحية. ربما نجد في بعض الأفلام حساً تشكيلياً لكنه سرعان ما يذوب أو يختنق تحت وطأة الحدث الدرامي. أو الميلودرامي غالباً. حيث تستأثر عملية سرد الحكاية وحدها بكل اهتمام المخرج. ومن هنا تأتي قيمة فيلم المومياء. باعتباره محاولة نادرة – وأكاد أقول فريدة – في أفلامنا، باحترامه للقيم التشكيلية في كل لقطة من لقطاته، بحيث يتم عرضه كاملاً من خلال عين الكاميرا بالدرجة الأولى فوق كل اعتبار.

ومن الأفلام السينمائية ما يقوم أساساً علي إحداث لذَّة جمالية بالحركة التشكيلية المجردة علي الشاشة. كما في أعمال المخرج الكندي المبدع "نورمان ماكلارن". غير أن أعماله مازالت من الأعمال الخاصة علي مستوى التجريب. والمعهود أن ترتبط القيم التشكيلية بمضمون الفيلم الذي يُحدد طبيعة الشخصيات ولون الأحداث. وفيلم المومياء من هذا النوع الأخير. حيث تنبع تكويناته من مواقف الفيلم الدرامية. والصورة إذ توظف التكوين في خدمة التعبير عن المعني الدرامي تؤكد أيضًا تأثير الفيلم في النفوس. إلي جانب ما تثيره فيها من مشاعر جمالية مريحة في نفس الوقت.

وما يجدر الإشارة إليه أن فيلم المومياء لم يأت بجديد في التكوين. فتوزيع الأجسام والمساحات. ووضع الخطوط. وتحديد الحركة داخل الكادر. يتم كله بناء علي قواعد معروفة أصبحت قواعد تقليدية غالبًا. وأهمية فيلم المومياء من هذه الناحية. تنحصر في أنه قدم النموذج الصحيح في السينما المصرية لاستخدام هذه القواعد والشروط. فكان بذلك في مقدمة أفلامنا التي تتكلم بلغة السينما العالمية. وأكاد أقول أولها. من حيث اللغة السينمائية بالذات، كل لقطة يلعب فيها التشكيل دوراً أساسياً. والغرض من الكلام عن التكوين في فيلم المومياء دون غيره. هو تأصيل هذه المحاولة أملاً في انتشارها وتكرارها.

وبنظرة سريعة علي مجموعة الصور المنشورة عنه تدلنا علي مدى ثراء تكويناته بقدر لم نجده من قبل علي هذا النحو من الوفرة في فيلم مصري سابق. رغم أن هذه المجموعة لا تمثل بالطبع كل لقطاته، وكلها علي نفس المستوي تقريباً. كما يجب مراعاة أن الصور المنشورة هنا – في المقال- بحكم وضعها تفتقر إلي عنصر الحركة.

وقد يبدو من التناقض أن نحلل تكوين الصورة للفيلم معتمدين علي صور ثابتة، بينما تشكل الحركة في الصورة السينمائية أهم دعائمها. وهو تناقض لا سبيل إلي التخلص منه. ولكن مما يقلل من حدته أن الحركة ليست هي العامل الوحيد من عوامل التكوين الأساسية. كما أننا سنحاول مراعاة وصف الحركة داخل الصورة وتحليل قيمتها التشكيلية كلما احتاج الأمر. شأنها في ذلك شأن بقية عناصر التكوين الأخري. معتمدين علي خيال القارئ في تصورها.

(1)

(مكان الصورة الأولى)

تُعبر الصورة الأولى عن لحظة صراع بين الإبن الأكبر لرئيس القبيلة المتوفي وعميَّه. العمان يطلبان من الإبن أن يحل محل أبيه في قيادة القبيلة لسرقة المقابر الفرعونية ومحتوياتها، والإبن يرفض أن يقوم بهذا العمل، بينما تواجه الأم هذا الموقف بين الطرفين لأول مرة.

لذلك نجد طرفي النزاع في وضع متقابل: الإبن علي اليمين والعمين علي اليسار، بينما تجلس الأم في الوسط بينهما حيث أنها لم تقرر بعد إلي أي الطرفين تميل وتحكم. ولذلك أيضاً كانت الأم هي مركز الاهتمام في هذا الكادر. ومما يُبرزها في مركز الاهتمام من حيث التكوين:

1- وجودها في الوسط أصلاً.

2- وضعها في المنطقة الأكثر إضاءة.

3- مواجهتها للكاميرا بينما الشخصيات الأخري في وضع بروفيل جانبي.

4- اتجاه نظر الشخصيات الأخرى نحوها.

5- تمثل رأس المثلث في تكوين المثلث الذي يضم المجموعة كلها.

والأم بوجودها في المنتصف بانحراف إلي اليمين بالنسبة للدكة التي تجلس عليها وانحراف الدكة إلي اليمين قليلاً بالنسبة للكادر. تخلق توازنا في التكوين. ويمكن إدراك أهمية هذا التوازن من الناحية الدرامية إلي جانب أهميته التشكيلية لو تصورنا وضع الأم وسط الكادر تماماً، إذ يتحطم التوازن الشكلي ويتغير المعني المقصود. حيث يصبح الإبن في هذه الحالة منعزلاً وحده علي اليمين وتكون الأم في صف العمين.

كما أن وقوف العم الجالس علي شمال الكادر كان كفيلاً بتحطيم توازن التكوين أيضاً بفعل الثقل علي الجانب الأيسر. غير أن جلوس هذا العم لم يتم حرصاً علي التوازن في التكوين فقط وإنما تأكيداً لوقار هذا العم الأكبر وتعبيراً عن شخصيته المتزنة في الفيلم بينما يقف إلي جانبه العم الأصغر الذي تتسم شخصيته بحدة الانفعال والتوتر. فكان وقوفه ضرورة للتعبير عن شخصيته بقدر ما كانت ضرورة جلوس العم الأكبر.

ومما يجدر ملاحظته في تكوين هذا الكادر أن الفراء الأسود في الأرض في الوسط يلحم بين الشخصيات وبعضها.

والحائط البُني في الخلفية بما عليه من نقوش وتآكل يعطي جواً تأثيرياً لشخصية القبيلة التي تعيش علي سرقة المقابر الفرعونية.

والديكور لا يمثل منزلاً من وجهة النظر الواقعية حيث نزعت عنه كل معالم المنزل التقليدي. ولا يوجد به أي قطعة عديمة الأهمية من الناحية الدرامية يكون الغرض منها مجرد الحصول علي اتزان ما في التكوين مثلاً. وذلك علي الرغم من الاهتمام البالغ بالتكوين.

(2)

(مكان الصورة الثانية)

وفي الصورة الثانية نرى حديث بين العم الأكبر ورجل مُلثم من أتباع القبيلة. الحديث غير مسموع ولكن ندرك من خلال الحركة أن العم يصدر أوامره للملثم بقتل ابن أخيه!!. هي مؤامرة لذلك نراها من خلال فتحة باب بينما يشغل الحائط في مقدمة الكادر معظم المساحة. الفتحة ضيقة لإعطاء الإحساس بالسرية والغموض وتأكيد الالتحام بين المتآمرين. والحائط الممتد علي الجانبين في المقدمة حائط مظلم لتركيز النظر علي الشخصين الأساسيين في الكادر داخل الفتحة. العم في وضع بروفيل جانبي حيث سبق لنا رؤيته، والآخر في المواجهة لأنه يظهر لأول مرة، وحتي نكشف عن وجهه الملثم الكامل.

ومن ناحية اللون نجد اللون الرملي للديكور تكملة للديكور السابق واللون الأسود للملابس. وفي وسط الكادر بقعة زرقاء يمثلها كم جلباب الرجل الملثم وهو اللون الوحيد الظاهر في الكادر. والغرض من إبرازه اتخاذه شارة تبين منها شخصية القاتل فيما بعد. كما استخدم نفس اللون الأزرق للكفين المرسومين علي مقدمة المركب التي تمت عليها جريمة القتل.

(3)

وفي الصورة الثالثة نجد "ونيس" البطل يجري هارباً من قبيلته اعتراضاً علي تهشيم المومياء لسرقة قلادة ذهبية منها. ويؤكد التكوين خطورة موقف ونيس من قبيلته بوضعه محصوراً داخل شق ضيق في جبل شديد الوعورة، ويحتل البطل مساحة صغيرة في الكادر تؤكد ضياعه وفقدانه للطريق. وإن كان التكوين يُبرز شخصيته في الكادر رغم صغر المساحة التي تشغلها عن طريق:

1- وضعه في مركز الكادر.

2- وجوده بين حافتي الشق اللتين تحددان حول جسمه إطاراً ضيقاً خانقًا يوجه الانتباه نحوه.

3- لون جلبابه الأسود وسط حائط الجبل الرملي.

4- حركة الممثل نحو الكاميرا.

(4)

وفي الصورة الرابعة نري البطل خلف تل من الرمل يتجه بنظره نحو "أفندية" رجال الآثار القادمين. ويؤكد هذا التكوين إحساس البطل بالضياع عن طريق:

1- وجوده في بقعة صغيرة وسط مساحة خالية من الطبيعة.

2- قمة التل تقطع جسم البطل فيبدو غريقاً في بحر من الرمال.

بينما يحافظ التكوين في نفس الوقت علي بروز شخصية البطل بواسطة:

1- وضعه عند ملتقي خط الثلث الأفقي الذي تمثله نهاية الرمال مع خط الثلث الرأسي علي الشمال.

2- يكاد أن يكون في "سلويت" علي أرضية من السماء الصافية تماماً.

3- وجوده علي خط الأفق الذي يمثله نهاية الرمال.

4- اللون الأسود للجلباب الذي يؤكده التصوير السلويت وسط طبيعة جبلية كالحة.

والحركة في هذه اللقطة التي تشمل هذا التكوين تتغير مع تقدم الممثل نحو الكاميرا. بالإضافة إلي استخدام عدسة الزوم في الاقتراب التدريجي من الممثل مما يرفع من سرعته نحو الكاميرا. ويتغير التكوين مع هذه الحركة المزدوجة من الممثل والكاميرا معاً إلي أن يملأ الكادر وجه الممثل وفي عينيه نظرة تحدي. نعلم أنه يوجهها إلي أفندية الآثار القادمين إلى القبيلة. وهكذا تؤدي الحركة إلي تغيير التكوين ويؤدي بنا تغيير التكوين الحركي إلي تغيير الانفعال من الضياع إلي التحدي.

(5)

وتعبر الصورة الخامسة عن حالة أخرى من حالات شعور البطل بالضياع أمام حائط الآثار يقف أمامه عاجزاً عن فك الطلاسم المكتوبة عليه. ويؤكد التكوين هذا المعني:

1- بحجمه الصغير مقارنةً بحجم الأحجار الأثرية التي يقف عليها.

2- بتصويره من أعلى فيبدو الجسم مضغوطاً ضئيلًا في الكادر.

وفي الوقت نفسه يؤكد التكوين بروز الشخصية من خلال:

1- وضع الشخصية عند نقطة التلاقي بين خط الثلث الأفقي من أسفل وخط النصف الرأسي تقريباً.

2- جلبابه الأسود وسط اللون الرملي الجبلي.

وقد روعي وضعه في هذا المكان بحيث يبدو الفراغ المُمتد أمامه أكبر من الفراغ الممتد خلفه. حتي يجذبنا الفراغ الأمامي إلي مركز اهتمام البطل ويتمثل في الحائط الفرعوني الأثري التي ينتهي بها، ويظهر ذلك في اللقطة التالية.

وتأخذ الكاميرا في هذه اللقطة حركة رأسية من أعلي إلي أسفل تتتابع بها حركة بها البطل في تقدمه نحوها. وكلما زاد اقترابه زاد بالطبع انضغاط منظر

الجسم مما يزيد بالتالي تأكيد المعني المطلوب. وعلي ذلك فالحركة هنا لتأكيد نفس المعني بخلاف الحركة في المثال السابق التي تحولنا من معني إلي معني آخر مقصود.

(6)

وتقدم لنا الصورة السادسة شخصية الغريب الذي يأتي إلي المنطقة. يتعرف علي ونيس بطل الفيلم ويعمل مع الأفندية في البحث عن الآثار فيخشي أهل القبيلة أن يتسرب سر مخابئ المومياء عن طريقه إلي الأفندية من خلال علاقته بونيس فيتعرض لاعتدائهم.

وتمثل هذه الصورة الغريب عند أول قدومه في لحظة من لحظات انبهاره بالآثار لذلك كانت الآثار هي الشخصية الرئيسية التي تسود الكادر. بينما يتحول الممثل إلي خلفية. وقد روعي وضعه مواجهاً للكاميرا في هذا الكادر لنكشف عن نظرة انبهاره ورهبته بالأثر الذي يقف خلفه ويمثل جزءاً ضخماً من كف (بينما نسمع ما يدور في ذهنه (وهذا كف يقبض علي مصيري.. لم يُقرَأ أبداً.

ويمثل هذا التكوين نهاية لقطة تؤكد بحركتها نفس المعني عن سيادة الآثار حيث تسير الكاميرا مع الممثل من اليمين إلي الشمال فتستعرض مع حركتها حجم التمثال وتبرز ضخامته التي يختفي وراءها الممثل تماماً ثم يعود إلي الظهور من جديد.

ورغم أن الممثل يقف خلف التمثال ويختفي الجزء الأكبر من جسمه بينما يسود الكادر جزء من جسم التمثال، يحافظ التكوين في نفس الوقت علي تأكيد الممثل في الكادر بوضعه داخل زاوية يشكل ضلعاها الجزء الظاهر من التمثال.

(7)

وفي الصورة السابعة نري الغريب بعد الاعتداء عليه يحتمي بركن مهجور من الآثار التي تسود الكادر وتؤكد تفاصيلها حالة الغريب المنهار، وتتمثل هذه التفاصيل في الأقدام الضخمة التي تضغط علي قاعدة حجرية تملأ أكثر من نصف الكادر الأيمن وعلى القاعدة حفر لأشخاص في حركة مقاومة. بينما يحتل الخلفية حائط آخر كبير من حوائط الآثار عليه أشكال فرعونية مهشمة.

ويمثل هذا الكادر نهاية لقطة تأخذ فيها الكاميرا حركة التفاف دائرية تكشف عن وجود الغريب المُختفي. وتمثل هذه الحركة بدائريتها عملية البحث عن الغريب فتؤكد بذلك فكرة الاحتماء بالآثار. واللون الترابي لملابس الغريب الممزقة يجمع بينه وبين الآثار التي تحمل نفس اللون تقريباً، حتي أننا نكاد لا نتبين وجوده بينها إلا عندما يتحرك في نهاية اللقطة وهو يبكي.

(8)

وفي الصورة الثامنة نري البطل في نهاية الفيلم يلجأ إلي قبر أبيه بعد أن فاضت به وحدته. وقبل أن يُدلي بالسر متطوعاً إلي علماء الآثار. ونراه راكعاً في خشوع أمام القبر. الشخصية الرئيسية في الصورة هي شاهد القبر الممثل للأب والمُعبر عن سيادته. لذلك يؤكد التكوين سيادة الشاهد في الصورة بامتداده قائماً في خط رأسي يعبر عن القوة والشموخ. وقاعدته عريضة نسبياً عن قمته مما يوحي بفكرة الثبات التي يحملها الشكل الهرمي. كما يؤكد سيادة الشاهد وجوده في ثلث الكادر الأيسر. ولونه الأبيض علي أرضية داكنة. واتجاه نظر الممثل نحوه بينما يعطينا ظهره. واللون البنفسجي للزهور المبعثرة حول الشاهد. وهو اللون الوحيد في الكادر كله. كما أن الخط الأفقي المائل للأرض من اليمين إلي الشمال يأخذ النظر ناحية الشاهد.

وإذا كان هذا الخط الأخير الهابط إلي اليسار يحمل نظرنا إلي الشاهد، فظل الشاهد الساقط من الشمال إلي اليمين يربط بين الشاهد والبطل.

(9)

وتعود بنا الصورة التاسعة والأخيرة في هذه المجموعة إلي بداية الفيلم حيث يذهب الرجال للعزاء في موت رئيس قبيلتهم.

ومن البداية تعبر الصورة في لقطة عامة عن طبيعة الموضوع الذي يتناوله الفيلم. ويلعب فيه الجبل دوراً أساسياً. لذلك يسود الجبل الصورة بما له من كتلة ضخمة، رغم وجوده في الخلفية. ويمتد الجبل في خط شبه مُنحني يعبر عن احتضانه لمنازل القرية. ويؤكد التفاف الجبل حول هذه المنازل وجود الكُثبان الرملية الممتدة في مقدمة الكادر علي الشمال وكأنها تكمل حركة الالتفاف كما أن انحدارات الجبل الشديدة الوعورة تمهد لجفاف الحياة وخشونة الأحداث التي نقبل عليها.

والخطوط الأفقية المُلائمة لمشاعر الهدوء والاستسلام والموت في لحظة العزاء هي الخطوط الغالبة. تُمثلها المنازل المُكونة من دور واحد وتمتد بالعرض. كما تمثلها قمة الجبل نفسه في الخلف، والكثبان الرملية المُسطحة تقريباً في مقدمة الكادر، وتوزيع الأشخاص في كتل صغيرة تمتد في خطين بالعرض علي اليمين، وأن كان بقية الرجال الموجودين علي الشمال في مجموعة دائرية.

ومن الملاحظ أيضاً أن عناصر التكوين الثلاثة المتمثلة في الكادر في الجبل والبيوت والرجال، تأخذ شكل دوائر ناقصة تحيط ببعضها علي التوالي: الجبل بالكثبان الرملية يحيط بالمنازل والرجال. والمنازل تحيط بالرجال. والرجال في نصف الكادر يكونون شبه عصبة دائرية. وبهذا يحيلنا كل عنصر منها إلي الآخر، ويبرز الرجال في الوسط رغم أنهم أقل عناصر الصورة في الحيز.

ملاحظات عامة

وفيما عدا هذا التحليل للتكوين في كل صورة علي حدة، بقيت بعض ملاحظات عامة تجمع بين هذه النماذج المقدمة من فيلم المومياء، يجدر ذكرها وهي:

* لاحظ التقارب في التكوين بين صورة العم مع الملثم من بين فتحة الباب (رقم 2) وصورة ونيس بين شقي الجبل (رقم 3) حيث تمثل فتحة الباب كما تمثل الفتحة بين شقي الجبل إطاراً داخلياً يحصر الشخصية داخله.

* الصور الثلاثة لونيس: بين شقي الجبل (رقم 3) وفوق بحر من الرمال (رقم 4) وأمام طلاسم الحائط الفرعوني (رقم 4)، تمثل إحساس ونيس بالضياع علي مستويات مختلفة، ولاحظ تقارب التكوين بين الأولي منها والأخيرة من حيث المساحة التي يشغلها ونيس وموقعها من الكادر، حيث يمثل بقعة سوداء تقع في منتصف الكادر تقريباً.

* لاحظ عدم وجود خطوط منحنية توحي بالمرونة والنعومة. والخطوط الغالبة هي الخطوط الرأسية القائمة التي توحي بالقوة والعنف مما يتمشي مع مضمون الفيلم.

* توزيع الكتل الثقيلة في الصورة يلعب دوراً أساسياً في معظم الكادرات، يمثل الجبل كما تمثل الآثار الضخمة شخصيات أساسية في الفيلم. وفي مقابل الكتل الضخمة في بعض الكادرات مثل صورتي (6 و 7) نجد في كادرات أخري استغلال المساحات الخالية في لقطات عامة مثل صورتي (4 و 5) أما صورتي (8 و 9) فتتناغم مع مساحة الفراغ.

* وكما تؤكد التكوينات نوعية الحوار بين الإنسان والإنسان كما في صورتي (1 و 2) تؤكد نوعاً آخر من الحوار بين الإنسان والأجسام الجامدة وتمنحه لونه الخاص في كل حالة من حالاته: مع الجبل كما في صورتي (3 و 9) ومع الآثار كما في (5 و 6 و 7) ومع القبر في صورة رقم (8).

الكتابة بالضوء ([4])

على الهامش

عندما ذهبتُ إلى المصور المبدع عبد العزيز فهمي لإعداد هذه الورقة، طلبتُ منه أن يمدني بكل ما كُتب عنه في الصحف، وجاءني بملف ضخم من الأوراق وجدته كله لا يخرج عن الأخبار أو المديح والإشادة بأعماله. ولكنها لم تقترب ابدًا من السؤال الأهم: كيف يتسنى له الحصول على هذا المستوى من التعبير الجمالي بالصورة ا لسينمائية!؟. كان همي وشاغلي الشاغل هو التعرُّف على آلية العملية الابداعية للصورة السينمائية (وخاصة أثناء التصوير)، وهو الأمر الذي لم أجده في أي مرجع أو محاولة سابقة فيما كُتب عن أعمال الفنان المبدع عبد العزيز فهمي(أو غيره)، وعن هذا الجانب من عملية إبداع الصورة السينمائية كتبتُ هذه الورقة. وإذا كانت الورقة السابقة عن المُنتَج الفني في صيغته النهائية المكتملة، فما نحاوله هنا هو تقديم نموذج لعملية تحقيق هذا المُنتَج...

رغم ان تعريف السينما بانها فن الصور المتحركة اصبح تعريفا قديما بعد اضافة الصوت، فقد ظل هو التعريف السائد والمُعبر عن جوهرها، ومعنى ذلك ان عملية التصوير التي يتم بها تسجيل هذه الصور على شريط السيلولويد تمثل الدعامة الاساسية لهذا الفن.. فن الفيلم.

والضوء هو اداة التصوير الفعالة التي يسهم بها في التعبير عن المواقف المختلفة ضمن وسائل التعبير الاخرى للفيلم، وفي الحوار التالي مع مدير التصوير السينمائي عبد العزيز فهمي، احاول ان استخلص منه اهم تجاربه الشخصية في التعامل مع الضوء بوجه خاص، والمشاكل المتعلقة به بوجه عام.

ولكن قبل ان ندخل في الحوار مع فهمي، أرى ان اقدم بعض التحفظات وهي ما يلي:

1. ان ما يطرحه عبد العزيز فهمي من تجارب واراء هو تعبير عن وجهة نظره الشخصية التي توصل اليها بنفسه، وهي بغض النظر عن اتفاقنا او اختلافنا معها، تبقى لها قيمتها كمحاولة فردية جادة في هذا المجال، نسجلها له طلبا للمزيد والاضافة عليها فيما بعد من جانبه او من جانب شخص آخر.
2. يجب الا نربط بين اهمية الفيلم واهمية الامثلة المطروحة، والتي يستخرجها عبد العزيز فهمي لتوضيح فكرته في الشرح، وذلك انه قد يكون الفيلم هابطا بينما تبقى للأمثلة اهميتها الجزئية الحرفية الفنية في مجال التصوير والعمل الابداعي المتخصص، بالتالي الغرض هو طرح هذه الامثلة كنماذج للعمل ونماذج على الابداع -النسبي- في مجال معين من مجالات العمل السينمائي.

إطار عام

في البداية يحدد لنا عبد العزيز فهمي الاطار العام لدور الاضاءة في التعبير السينمائي والمشاكل المتعلقة به، فيقول:

"إذا تابعت حركة الشمس في الأفق تجد انها في كل لحظة تاخذ وضعا مختلفا يحدد موضوعيًا اللحظة الزمنية المُشار اليها، كما يحمل على المستوى النفسي ايحاءات متباينة تمتد على طول مسارها من الشرق إلى الغرب، ما بين التفتح والأفول، والحياة والموت، والسعادة والحزن، والوضوح والغموض...

فكانت مهمة مدير التصوير الأولية ان يستحضر لنا الاحساس بحركة الشمس، سواء على المستوى الموضوعي الذي يتمثل في تحديد اللحظة الزمنية التي يجري فيها الحدث، أو على المستوى النفسي الذي يتمثل فيما تحمله هذه اللحظة الزمنية من ايحاءات، ووسيلته في ذلك التحكم في الضوء، ويتكون الضوء من جُمل كما تتكون اللغة من كلمات، وللتقريب – مع الاحتفاظ بالفارق- يمكن ان تشبَّه المصابيح بالنسبة للضوء كالكلمات بالنسبة للغة، وبعدد من المصابيح معين يمكن تكوين جملة ضوئية معينة، وبعدد آخر أو بنفس العدد مع تغيير الترتيب وأوضاع المصابيح يمكن الحصول على جملة جديدة أخرى.

والضوء هو بمثابة الخلفية للصورة بكل ما تحمله الخلفية من اهمية في ابراز الموضوع الاساسي، فاذا كان هناك جريمة قتل مثلا في حجرة ما، من الافضل ان ألجا إلى اضاءة المكان بمصباح منضدة (اباجورة) في ركن بعيد، ولا يمكن بالطبع ان يكون مصدر الضوء عندي هو نجفة كبيرة مثلا فتكشف المكان كله بنورها وتبدد الظلال فتفقد الحدث تأثيره المطلوب.

ويمكن ان نقيس على ذلك الاضاءة المطلوبة للمواقف المختلفة مثل حفلة ميلاد او زفاف فتكون الاضاءة عالية، وتكاد ان تكون متساوية في توزيعها على الاجسام المختلفة، بينما تكون الاضاءة في مواقف الحزن منخفضة ومتساوية، وللتعبير عن الخوف لابد من ان يتوفر درجة عالية جدًا من التباين بين الظل والضوء، ومع الحب اضاءة ناعمة جدًا خالية من الظلال والخطوط، ولما كان القلق هو اضطراب نفسي حاد بين اتجاخهت متباينة فيجب ان تنقل لنا الاضاءة هذا التوتر فتكون مرة من الشمال واخرى من اليمين وثالثة من أعلى ورابعة من أسفل وهكذا..

غير ان هذه القواعد التي اذكرها هنا للتدليل على اهمية الاضاءة ودورها في التعبير، هي على درجة كبيرة من التبسيط الذي قد يصل بنا الى حد التشويه، ذلك انه في كل موقف من المواقف تتداخل عشرات التنويعات المختلفة التي لابد من عمل حسابها، وعلى قدر دقة مدير التصوير في استيعاب التنويعات والتعبير عنها بالاضاءة يقترب او يبتعد عن الأداء الجيد لمهمته، ولو كانت المسألة مجرد قواعد عامة على هذا النحو المذكور، لما اختلف مدير تصوير عن آخر، وهذه الاختلافات يكمن فيها عنصر الفن في الإضاءة.

كما ان المشاكل لا تنتهي عند مجرد الوصول الى معرفة الحالة النفسية أو الزمنية بالدقة المطلوبة، (يتعاون في تحديدها مدير التصوير مع المخرج)، وانما تمتد لتشمل أيضا الامكانيات المادية المتاحة للوصول إلى هذه النتيجة، وكثير ما يقف عجز امكانيات اجهزة التصوير عن تحقيق الحالة المطلوبة، وفي مقدمة هذه المشاكل مشكلة الاضاءة لصعوبة نقل معداتها الكبيرة الثقيلة خصوصًا إلى بعض المناطق الخارجية الصحراوية وارتفاع ما تفرضه علينا من تكاليف للشحن (أصبحت معدات الإضاءة الآن أصغر حجمًا وأخف وزنًا واكثر كفاءة).

وأمام بعض مشاكل الاضاءة العويصة يفشل احيانا مدير التصوير عن الوصول إلى نتيجة بالدقة المطلوبة، وفي احيان اخرى يعجز تمامًا عن التصوير، وتتحول الكاميرا او بقية المعدات بين يديه الى قطع من الحديد والخردة بحيث تصبح عديمة القيمة، ومن هذه الناحية يمكن ان تتخذ مقياسا أخر لمهارة مدير التصوير، فالماهر منهم هو من يسطيع الوصول بامكانيات أقل إلى نتائج أفضل، لتتحول قطعة الحديد الصماء في يده إلى "قلم باركر".

مشاكل مادية آلية

مما سبق قوله، يمكننا أن نحصر المشاكل او التحديات التي تواجه مدير التصوير بالنسبة للضوء في طائفتين:

الأولى، مشاكل مادية تتمثل في عجز الامكانيات الألية.

الثانية، مشاكل ابداعية وتتمثل في محاولة الوصول الى التعبير الدقيق بالضوء عن بعض المواقف الدرامية الخاصة مع توفر كافة الامكانيات المادية، أي تصبح المشكلة في كيفية استخدام هذه الامكانيات.

وانطلاقا من هذا التحديد لنوعيّ المشاكل التي تواجه مدير التصوير، وهي في عمومها مشاكل كل فنان في اداته التعبيرية والموضوعات المراد التعبير عنها، أرى ان نبدأ باستعراض بعض الامثلة عن مشاكل الطائفة الأولى التي واجهتها شخصيًا واستطعت التغلب عليها، وخاصة وان عدم الامكانيات هي السمة المُلازمة للمجتمعات النامية، ومصر منها، ولا حيلة لنا الا في التغلب على قصورها للوصول قدر المستطاع إلى ما نطمح إليه من مستويات فنية.

الصعوبات تخلق جديدًا، لقد كانت صعوبة الحصول على الاضاءة الكافية وراء كثير من النتائج المُرضية التي توصلت اليها، وليس العكس، وانا من المؤمنين

بالمثل القائل "الحاجة ام الاختراع"، واضرب مثلا بسيطا على ذلك من فيلم "عاصفة من الحب" اخراج حسين حلمي المهندس.

كان التصوير يدور داخل مطحن للغلال بالمنصورة، والمطلوب مشهد ليلي، ولم يكن لدينا معدات الاضاءة الكافية للتصوير بالليل، واذا تم التصوير بالنهار فقدنا التأثير الليلي المطلوب والمكتوب في السيناريو، فما العمل!؟، وجدت نفسي امام امرين اما الغاء التصوير لحين توفير كافة المعدات المطلوبة ومنها مولدات النور مما يكلف الانتاج كثيرًا، او افكر في حيلة للتصوير بالنهار مع الاحتفاظ بتحقيق نفس التأثير الليلي.. وجائتني الحيلة.

وضعت مصباح غاز في احد الاركان، واستعنت بالواح عاكسة للضوء (ألواح ذات سطح مصقول يعكس الضوء) لتحويل وتوجيه ضوء الشمس الى مصباح الغاز باعتباره مصدر الضوء الاساسي وحصلت بذلك على قوة من الضوء حول المصباح تصل إلى حوالي اربعة اضعاف قوة الضوء المشاعة في المكان كله من تأثير النهار.

وكانت الخطوة التالية انني عمدت إلى تعريض الفيلم على القوة المرتفعة التي تمثل مصدر الضوء "اي مصباح الغاز"، ولما كان التباين شديدًا بين قوة الضوء حول المصباح التي تم تعريضه لها، وبين قوة الضوء في المناطق الاخرى من المكان، وهي قوى منخفضة عنها كثيرًا، بدت هذه الاماكن شبه مظلمة، ومن ثم حصلت على تأثير الليل المطلوب للمشهد.

وبذلك تغلبت على الصعوبة الانتاجية بخصوص توفير المعدات ،فضلا عما كان يكلفنا الغاء يوم من التصوير، كما استطعت أن اصور مشهدًا ليلي رغم ان التصوير يتم في ضوء الشمس ربما وقت الظهر، وذلك مع مراعاة احترام مصدر الضوء الليلي المتمثل في المصباح القوي بالتوزيع المناسب للإضاءة من حوله.

أما المثال الثاني من فيلم "المومياء" اخراج شادي عبد السلام، فقد توصلت فيه إلى عكس ما توصلت اليه في المثال السابق، والظروف هي التي كانت تحكمني في الحالتين.

في الحالة الأولى استطعت أن اخلق تباينا بين درجات الاضاءة مستعينًا بالتحكم في توجيه ضوء الشمس بالألواح العاكسة في مكان مغلق ضيق، بينما كان في الحالة الثانية يجري في موقع خارجي مفتوح، والمطلوب ايضا الحصول على التاثير الليلي.

والغريب في الموقع ان الشمس كانت تفرش المكان كله باشعتها عدا المنطقة التي يجري فيها التصوير، ومعنى ذلك - اذا اردنا التصوير بالنهار- ان نوفر كمية هائلة من الضوء للمنطقة التي يجري فيها التصوير تفوق تأثير ضوء الشمس خارجها، حتى اذا ما حاولنا ان نقلل من تأثير الضوء عموما للحصول على تاثير الليل، اصبح هناك قدر كاف من الضوء في المقدمة واخر يبدو اقل في الخلفية، واذا صورنا بالليل تطلب الامر توفير مصادر اضاءة ليتم توزيعها على الموقع كله ليشمل تأثيرها الصورة وخلفيتها، حتى يحتفظ الموقع بطابعه الجبلي ولا تبدو الخلفية مجرد ستارة سوداء من الظلال.

وكان من المستحيل نقل معدات اضاءة من الواح عاكسة ومصابيح ومولد وسط منطقة جبلية قطعناها على اقدامنا في حوالي 3 ساعات متواصلة، ولا يمكن الوصول اليها بأي وسيلة نقل اخرى غير الاقدام.. او طائرات هيلوكوبطر اذا كنا بصدد انتاج فيلم امريكي له ميزانية ضخمة طبعًا.

ماذا افعل!؟

انتظرت حتى لحظة غروب الشمس حيث تبدو الجبال المحيطة مظلمة نوعا ما بينما يبقى بعض الضوء المساعد، وكان في المكان كمية كبيرة من الهيش اشعلتُ فيها النيران فرفعت من قوة الضوء حول البقعة التي يجري فيها التصوير، كما استعنت ايضًا بضوء مصابيح الغاز الكبيرة (الكلوبات) التي كنا نحملها معنا للانارة ليلا في الطريق، ولمضاعفة ضوء احد هذه المصابيح وضعت خلفه مرآة صغيرة تحكمت بواسطتها في توجيه الضوء تجاه بقعة مناسبة من الضوء على المصباح الذي يمسك به الممثل وهو يجلس على حافة المقبرة يدوِّن عدد التوابيت الخارجة منها.

وتم التصوير بسرعة قبل ان تختفي بقايا ضوء الشمس الغاربة فتختفي معها في الظلام التام صور الجبال المحيطة، وتفقد التأثير المطلوب.

وعندما شاهدت نسخة العمل اليومية لتصوير المشهد ادهشتني النتيجة التي توصلت اليها وانا على يقين بانه لو توفر لي المولد الكهربائي والمصابيح المعتادة في الاضاءة لما توصلت لمثل هذه النتيجة بهذه الدقة.. ألا ترى معي.. ان الحاجة هي ام الاختراع.

والمثال الثالث استمده من فيلم "المومياء" ايضا..

كان المطلوب تصوير لقطة لممثل يتحرك في مسافة تصل إلى 120 م تقريبًا، وتبدأ الحركة من ساحة خارجية الى مدخل المعبد ثم الى داخله في مشهد ليلي، ومثل هذه اللقطة الطويلة تتطلب مني عددًا من مصابيح الاضاءة يتم توزيعها بعناية على طول مسار وامتداد حركة الممثل ولم تكن هذه المصابيح متوفرة لدينا.

كان بيدي اثنان من الاقواس الضوئية فقط، وهي ما نطلق على الواحد منها اسم "بروت" والى جانبها كان لدي عدد من الالواح العاكسة.

فكرت وانتهيت إلى ما يلي:

وضعت أحد "البروتيّن" في نهاية المعبد خلف تمثال الاله الذي تنتهي عنده حركة الكاميرا في نهاية اللقطة، وبهذا الوضع للاضاءة المختفية وراء التمثال اصبحت الاضاءة تشارك في خلق الجو الروحي المطلوب، بالاضافة الى وظيفتها في توفير القدر المناسب منها للتصوير.

واحتلتُ على اضاءة بقية المسافة من بداية الحركة حتى هذه النهاية بوضع "ألبروت" الثاني خلف الكاميرا على اليسار، ووزعت الالواح العاكسة بحيث تعكس اشعة "ألبروت" الساقطة عليها من خلف الكاميرا وتحولها الى الطريق الذي يتخذه الممثل في حركته. وبذلك استطعت الحصول من مصدر ضوئي واحد عالى الاضاءة وكانها صادرة من عدة مصادر مع مراعاة توزيعها بعناية.

وكانت المشكلة في فيلم "السيرك" اخراج عاطف سالم، ان التصوير يتم داخل خيمة السيرك الحقيقية، وهي خيمة عظيمة الاتساع تنتشر فيها الاضاءة العامة العالية، وبالتالي يصعب معها التحكم في توزيع الاضاءة ودرجاتها مهما وفرنا من مصادر الضوء الصناعية داخلها.

وفي اثناء معاناتي لهذه المشكلة، وكنت ادخن، لاحظت ان الدخان يتصاعد من خلال اعمدة النور الساقطة من فتحات الخيمة، وبرقت في ذهني فكرة استخدام هذه الاعمدة في ضوء النهار الطبيعي، ولجأت الى خلق فتحات مختلفة الأشكال لكل مشهد من المشاهد للحصول على تكوينات مختلفة في الاضاءة مع الاستعانة ببعض امكانيات الاضاءة الصناعية البسيطة وبذلك تغلبت على رتابة الديكور، وحولت الخيمة التي كانت مصدر الازعاج إلى سلاح طيّع في يدي.

مشاكل إبداعية

- وماذ عن المشاكل الابداعية المتعلقة بالضوء، اقصد ان تقدم لنا بعض الامثلة التي يقوم فيها الضوء بدور اساسي بازر في التعبير الدرامي!؟

عندما يلجأ مدير التصوير الى اضاءة مشهد من مشاهد الفيلم يدور في محكمة مثلا، عليه ان يُبرز باضاءته المنيرة رمز العدالة الذي تمثله المحكمة، ولكن المحكمة التي دارت فيها محاكمة المناضلة الجزائرية جميلة بوحريّد في الفيلم الذي يحمل اسمها من اخراج يوسف شاهين، لم تكم محكمة عادلة، فكان لابد للاضاءة المساهمة في ابراز هذا المعنى .. فكيف يتم ذلك!؟، في احدى جمل الحوار وصف محامي الدفاع المحكمة بانها غابة من الوحوش، واخذت عبارته كمفتاح لاضاءتي.

فرشتُ الخلفية الموجودة وراء هيئة القضاة ظلالا متقاطعة وكأنها ديدان وثعابين، بأن وضعت امام مصدر الضوء الخاص بها لوحًا من الابلكاش مفرّغ على الهيئة التي اردتها.

أما بالنسبة لهيئة القضاء نفسها، فقد اسقطت عليهم النور من أعلى بزاوية 120 درجة، يحيث يصبح وجه القاضي مظلما والضو الساقط يحدد الخطوط العامة للجسم الضخم، وعندما يلتفت احد القضاء موجها اتهامه لجميلة يقع تحت بقعة من الضوء تظهر شراسته وتبدو البقعة كأنها لهب من جهنم.

وعلى العكس من ذلك، تعامل الضوء مع صورة "جميلة" وخلفيتها التي تشير إلى الجزائر في دفاعها عن الحرية والسلام، بقدر ما تشير هيئة المحكمة الى الاستعمار وبشاعته، فجعلت اضاءة الخلفية هادئة خالية من الظلال تحمل معاني الصفاء والسلام النفسي، وفي مقابل الاضاءة الحادة على القضاة كانت الاضاءة ناعمة جدًا على جميلة حتى تبدو وكأنها قديسة من السماء. وبهذا التقابل في الاضاءة، بين اللوحتين، ان صح التعبير، استطعت -في رأي- أن ألخص القصة.

وفي فيلم "المستحيل" اخراج حسين كمال، كانت الزوجة تبذل قصاري جهدها من اجل توفير الراحة والسعادة لزوجها، غير ان الزوج الملول يضيق بمحاولاتها التي تبعده عنها بدلا من ان تقربه اليها، واستطاع الضوء ان يلعب دوره في التعبير عن هذا التناقض بين محاولات الزوجة المخلصة من جانب، ورد فعلها العكسي عليه من جانب آخر في أحد المشاهد كما يلي:.

يظهر وجه الزوج في لقطة قريبة شمال الصورة، وكان مسترخيًا على احد المقاعد، وخلف الوجه مصباح منضدة "اباجورة" غير مضاء بحيث يبدو الوجه نصف سلويت على المصباح، والمصباح المنضدي سلويت بفعل الضوء المتسرب من باب الحجرة الزجاجي في الخلفية.

وعندما تدخل الزوجة تضيء المصباح المنضدي فيزداد اظلام الوجه ويصبح في حالة سلويت كامل على المصباح من خلفه.

ومن الواضح ان اضاءة الزوجة للمصباح تشير رمزيًا الى محاولاتها كما تشير النتيجة الضوئية على وجه الزوج إلى الاثر النفسي المعكوس عليه.

واذا كان الضوء في هذا المثل يعبر عن اثر فعل الزوجة على الزوج ففي مشهد اخر يعبر الضوء عن اثر فعلها عليها نفسها، حينما تقوم في الصباح من جانب زوجها لتفتح النافذة فينفجر الضوء على وجه الكاميرا ليملا الحجرة فتضيع صورتها وتذوب في هذا الضوء بينما تظل صورة الزوج واضحة.

وللحصول على هذا التأثير لجأت الى وضع قطعة زجاج على جزء من العدسة، وهو الجزء الخاص بصورة الزوجة واسقطت عليه شعاعًا من الضوء مع فتح النافذة مما ضاعف من ضبابية صورتها وسط الضوء.

ويتكرر نفس التعبير بالضوء تقريبًا في فيلم "خان الخليلي" اخراج عاطف سالم، عندما اخذت الكاميرا حركة دائرية حول رأس "حسن يوسف" وهو نائنم على السرير، تبدا اللقطة من خلفه وتنتهي بوجهه ف وضع جانبي "بروفيل" وخلفه مرآة يسقط عليها ضوء الشمس الغاربة الداخل من النافذة المقابلة لها بحيث يتلاشى وجه حسن يوسف وسط دائرة الشمس الغاربة المنعكس عليه المرأة الخلفية تعبيرا عن غروب حياته وتمهيدا لموته في المشهد التالي.

وفي فيلم "الطاهرة" اخراج محمود اسماعيل كان على البطلة المتصوفة ان تستخرج لصا من بين مجموعة من المجرمين بناء على طلب النيابة منها، وكان المطلوب من الاضاءة ابراز ايمان اللص الداخلي الذي تكتشفه البطلة وبالتالي تمتنع عن الارشاد عنه، لتعطيه فرصة للتوبة، فكيف يتم ذلك!؟.

المعروف ان الاضاءة المواجهة تملأ التجاعيد وتجعل الوجه ناعما مما يجعلها مناسبة للتعبير عن البراءة والجمال والحالات العادية، بينما تستخدم الاضاءة الجانبية او الخلفية او المرتفعة او المنخفضة لابراز العيوب، وقد لجأت إلى اضاءة موحدة لكل الرجال تسقط من اعلى للتعبير عن الشر، وعندما تمر البطلة عليهم وتقف عند اللص المطلوب جعلت الضوء الساقط عليه يتلاشى بالتدريج بينما يحل محله ضوء أخر عليه مسحة ملائكية لأقول انها استطاعت ان تنفذ الى اعماقه الطاهرة النقية ورأت فيه ما يصعب على الاخرين رؤيته.

وللحصول على هذا التاثير الخاص بتغيير نوعية الضوء اعددت نوعين من الاضاءة بالنسبة لهذه الشخصية بالذات، احدهما من اعلى للتعبير عن الشر والاخر للتعبير عن الخير، وحملت كل منهما مقاوم "ريزستانس" وعن طريق استخدام المقاوم استطعت التحكم في كمية الضوء الساقطة من كل مصدر منهما بحيث يحل احدهما محل الاخر بالتدريج المطلوب.

وفي فيلم" جسر الخالدين" اخراج محمود اسماعيل كان البطل رساما، وعليه كنت احاول دائما ان اجعل الصورة شبه مرسومة بالضوء باستخدام مصادر ضوء من الخلف تحدد اطارا من النور حول تضاريس الجسم.

- ألم تجد نفسك مرّة مضطرًا إلى استخدام غريب في الاضاءة طوال فيلم من الأفلام!؟

فيلم المومياء بأكمله، لجأت الى استخدام الضوء غير المباشر وذلك لاعطاء الاحساس الزمني بيننا وبين الاحداث، ان الضوء المباشر ضوء واقعي، يشعرنا باللحظة الحالية، بالزمن الحاضر، اما الضوء غير المباشر فهو اقرب إلى الايحاء بالماضي، والبعد في المسافات، فهو لا يعطي ظلالا حادة، ولا يتحدد مصدره، اذ عندما لا تكون للصورة ظلالا يصعب علينا بالتالي تحديد مصدر الضوء، ويبدو كأنه يأتي من اللا نهاية.

وقد تم ذلك بوضع سقفية من القماش الابيض وسلطت عليها مصادر الاضاءة بدلا من تسليطها على الممثلين، ومنها تنعكس عليهم اضاءة منتشرة بالتساوي. وان كان هذا لم يمنع من استخدام بعض المصادر الضوئية المساعدة لرسم بعض التفاصيل الدقيقة في الصورة، مثل صور النقوش على الجدران، ولكن دون ان تفقد اللقطة تأثيرها العام.

عامل الزمن في التنفيذ

من يحرص على تحقيق ما ذكرته من مطالب سابقة في التصوير لابد وان يستغرق وقتا كبيرًا، علما بان ما ذكرته لا يمثل كل المشاكل، وعموما انا لا استغرق وقتا اكثر من اللازم، وانما استغرق الوقت الطبيعي المتفق عليه للعمل، والخلاف بيني وبينهم هو خلاف في وجهة النظر لدور الاضاءة في الفيلم، هذا الخلاف الذي يمكن ان يوضحه لكم المثال التالي:.

لو فرضنا ان حجرة ما تدور فيها احداث عشرة مشاهد فمن النادر ان يجري كل منها في نفس اللحظة التي يجري فيها الاخر، ولذلك انا ارفض ان يتم تصوير احد المشاهد بنفس الاضاءة التي يتم بها تصوير مشهد اخر لمجرد ان احداثهما تدور في نفس المكان، وارى ضرورة تغييرها لتعبر عن اختلاف الزمن في كل مرة، ويفرض علينا هذا التغيير بالطبع ما يتطلبه من الوقت.

اذكر ان مخرجا اراد مرة في احد الافلام ان يصور المشهد التالي الذي يجري في نفس المكان بنفس الاضاءة التي يتم بها تصوير المشهد الاول، ولم يكن في ذهنه ان الامر يحتاج الى تغيير الاضاءة للتعبير عن اختلاف في زمن كل منهما عن الاخر، مكتفيا بما تدل عليه حركة الممثل والحوار في تحديد الاختلاف الزمني بينهما، ولما كانت وظيفة الاضاءة لا تقتصر على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة وانما من وظيفتها ايضا تحديد الزمن الذي يجري فيه الحدث، وكان المشهد الاول يدور في الصباح بينما يدور المشهد الثاني في الظهر، فقد طلبت من المخرج ان ينتظر قليلا لاقوم بالتعديلات المطلوبة... وقبل ذلك على مضض.

وبعد ان اجريت تعديلاتي في توزيع الاضاءة تبين للجميع ومنهم المخرج اهمية التغيير في تحديد العامل الزمني، واقتنعوا بأن هناك تغييرًا في الاضاءة كان يجب ان يتم وانهم لم ينتبهو لضرورته قبل وجوده. وربما لا يدرك المشاهد التغيير لكنه لا بد وان يشعر به، ولن يشعر ابدا ان حدثًا ما يجري في نفس اللحظة التي كان يجري فيها سابقه في نفس المكان.

ومما اذكره ايضا بهذه الصدد ان حوالي 30 مشهدا من فيلم "النصف الاخر" اخراج احمد بدرخان، كانت تجري في صالة واحدة، فهل من المعقول ان اضيء صالة مرة واحدة وتدور الكاميرا دون توقف لتسجي المشاهد الثلاقين بنفس الاضاءة، بالطبع لا، وكان لابد من تعيير الاضاءة في كل مرة لكسر حدة الرتابة وتحديد الزمن، ولما كان عدد المشاهد كبيرا استنفد كل ما لدي من امكانيات التغيير حتى وصل بي الامر الى ان افتح جزءا من شيش او ارفع جزءا من ستارة او العكس للحصول على تنويع مختلف من درجة الاضاءة.

ومن المشاكل التي يجب مراعاتها وتستغرق وقتا ايضا، مشكلة احترام مصدار الضوء، والمعروف ان المصور لا يعتمد على مصدر الضوء الواقعي للمشهد سواء كان طبيعيا او صناعيا اذ لا يكفي لتوفير الاضاءة اللازمة التي تتطلبها حساسية الفيلم حتى يتم التصوير، ومن ثم يلجأ المصور الى اضافة اضاءة صناعية، ولكن عليه مع اضافة هذه الاضاءة ان يراعي ناحيتين الاولى خاصة بمسار الضوء الموجود على الشاشة او المفروض وجوده، والثانية خاصة بقوته، حتى يتحقق المعنى المقصود من احترام مصدر الضوء للايهام بالواقع.

فإذا كنت تجلس والى جانبك الشرفة مثلا، وضوء الشمس يقبل منها، فلابد ان يكون الجانب المقابل للشرفة هو الجانب المضيء او الاكثر اضاءة لا العكس كما يجري في بعض افلامنا.

وكثيرا ما نرى الممثل يقف الى جانب النافذة مثلا وخياله على حائط النافذة!!!. نتيجة للاضاءة الصناعية الساقطة عليه من الخلف، بينما المفروض ان خياله على عكس الاتجاه بناء على اتجاه مصدر الضوء الساقط وتمثله النافذة، وقد نرى شخصا يمسك مصباحا، ونكتشف ان خيال المصباح على الحائط، فكيف يكون المصباح مصدر الضوء وفي نفس الوقت يمثل جسما معتما على الحائط!!، اظن السبب هو عدم الدقة في توزيع الاضاءة المطلوبة للعمل بحيث تكون كافية للتصوير وفي نفس الوقت تراعي احترام المسار الخاص بمصدر الضوء المفروض وجوده في المشهد.

ومن الاخطاء المعهودة بخصوص عدم احترام مصدر الضوء من ناحية القوة – ويدركها كل الناس- عود الثقاب الذي يشعله الممثل على الشاشة في مكان مظلم وفجأة يضيء المكان كله مما يفقد صدقه الفني بافتقاد الايحاء بالواقع.. ولابراز هذه الاهمية الدرامية لاحترام مصدر الضوء من حيث قوته – الى جانب اهميته في توفير الصدق الفني- اضرب المثل التالي من فيلم المومياء:

المشهد يستمر حوالي 3 دقائق .. نرى عالِم من علماء الاثار ينزل المقبرة لاول مرة، المقبرة مظلمة وداخلها 40 تابوتا يمر عليها عالم الاثار واحدا بعد الآخر مستعينا على رؤيتها بفانوس يمسكه في يده، وكان لابد للاضاءة ان تكون قاصرة على منطقة الفانوس وحدها لا احتراما لمصدر الضوء فقط من ناحية قوته، وانما ليلعب الضوء دوره في عملية الكشف التدريجية التي يقوم بها عالم الاثار ولابد من ان يشاركه فيها المشاهد ايضًا.

وتصور معي كم يكون الموقف ساخرًا مضحكًا لو تمت اضاءة المكان كله فأصبحت كل التوابيت واضحة للمشاهد على الشاشة بينما يدقق عالِم الاثار النظر فيها واحدا بعد الاخر، ويتحسس طريقه بالفانوس على اساس انه لا يرى شيئًا!!؟. بل لن يلبث الموقف اذا امتد طويلا ان يتحول الى مشهد ممل بعد ان عملت الاضاءة الكاملة على تعريته من معناه.

المخرج ومدير التصوير

- في ضوء هذا الدور لمهمة التصوير في الفيلم، إلى أي مدى تتحدد العلاقة بين المخرج ومدير التصوير!؟

المصور من خلال طلبات المخرج ومن خلال فهمه الخاص للسيناريو، عليه ان يبرز المعنى المطلوب في كل لقطة.

المصور مع السيناريو قبل التصوير

- نعلم ان المصور يدرس السيناريو كما يدرسه بقية العاملين في الفيلم قبل البدء في العمل، او هذا المفترض.. كل منهم يدرسه من وجهة نظره الخاصة بعمله في الاخراج او التصوير او التمثيل او المونتاج وغيره.. نرجو ان تقدم لنا صورة للطريقة التي تتم بها دراستك للسيناريو باعتبارك مدير تصوير له تجربته!؟

أنا لا استطيع التصوير الا اذا قرأت السيناريو ثلاث مرات على الاقل قبل بداية العمل، الاولى لمعرفة المحتوى العام للقصة، والثانية لنقد السيناريو من الناحية الدرامية، والثالثة والاخيرة لاعداد كشف تفريغ لتصوير الفيلم، بحيث يتضمن متطلبات كل مشهد وتستغرف مني هذه الدراسة على الاقل حوالي 15 يومًا.

- سؤال أخير، بعد هذه الدراسة الجادة للسيناريو، وكتابة الكشف، ما الذي تتخذه من اجراءات قبل أن تبدأ علاقتك العملية بالكاميرا، وبالتحديد قبل أن تبدأ الكتابة بالضوء كما عرضتها علينا فيما سبق!؟

قبل بداية التصوير يجب ان تتحول كافة البيانات الموجودة بالكشف المذكور الى معدات تصوير من كاميرا وعدسات ومرشحات اضاءة ونقالات وغيرها... وتحديد الفيلم الخام والمكياج وخلافه، ومن اهم هذه الاجرءات الاتفاق مع العاملين في المعمل على الطريقة التي ستتبع في تحميض وطبع الفيلم حتى يمكن ضمان نتيجة المؤثرات الخاصة والجودة المطلوبة.

واذكر ان مدير معمل ستوديو مصر فاجأني مرة باتصال تليفوني قال متأثرا بصوت حزين، في جمل متقطعة:

"ايه اللي حصل دا.. السالب بايظ خالص... الظاهر كان فيه نور في العدسة.. الشغل كله باظ"

وكان ذلك هو حكمه على تصوير يوم من ايام فيل "المستحيل" وقد اتصل بي – بالطبع- للتشاور في انقاذ العمل بقدر الامكان في المعمل بتعديل طريقة التحميض المعروفة.

صدمني حكمه لاول وهلة، وانهارت اعصابي، ولكني تمالكت نفسي عندما تذكرت العمل وضحكت، ثم طالبته بان يستمر في التحميض بنفس الطريقة المتفق عليها. اذ ان هذا التأثير كان مقصودًا، ولم يكن ناتج عن خطأ في الاضاءة كما توهم هو، وكانت اللقطة التي اوقعتنا في هذا الاشكال هي لقطة الزوجة عندما فتحت النافذة في الفجر، فانفجر الضوء من النافذة ثم ثلاشت صورة الزوجة او كادت تختفي تمامًا.

ولعل هذا المثل يوضح اهمية التعاون بين مدير التصوير والمعمل، الذي يبدأ قبيل بداية التصوير ويستمر بعد ذلك حتى الحصول على النسخة "الاستاندر" التي يتم بناء عليها طبع نسخ العرض على الجمهور، وبين بداية التعاون ونهايته يقوم مدير التصوير بمهمته في الكتابة بالضوء، والتغلب على ما يعترضه من عقبات لتحقيق هدفه نحو ما طرحناه سابقا من خلال تجربتي الخاصة.

(اللقطة (701

على الهامش

هذه الورقة هي جزء من فصل من كتاب "يوميات فيلم" وهو الكتاب الذي يعتبره النقاد عملا رائدًا غير مسبوق. وكان الكتاب له أثاره الثقافية على العديد من السينمائيين. ويُعلن ذلك أكثر من ناقد في أكثر من مناسبة.

الكتاب يتابع عملية ابداع فيلم "القاهرة 30" اخراج صلاح ابوسيف يومًا بيوم؛ ابتداءًا من ميلاد فكرته في رأس المُخرج، وحتى ظهوره على الشاشة، وما بعد ظهوره من كتابات عنه في الصحف والمجلات.

وفي هذه الورقة أحاول أن أتابع بدقة آلية العملية الإبداعية للقطة واحدة من لقطات الفيلم، لتكشف لنا عن عملية الإبداع الجماعية (داخل البلاتوه) في اللقطة الواحدة للعاملين في الفيلم، وكيفية تفاعلهم معًا تحت قيادة المُخرج.

أخرج صلاح أبو سيف ورقة مطوية من جيبه فردها وأمعن فيها النظر ثم طواها وأعادها إلي جيبه، واتجه إلي مائدة مستديرة وسط ديكور الصالة. وبدأ يشرح لمدير التصوير والمصور اللقطة الجديدة وصلاح أبو سيف لا ينظر إلي السيناريو أبداً أثناء العمل، وإنما يعتمد علي مذكرات يكتبها لنفسه في هذه الورقة المطوية. ولا يُطلع عليها أحد، وكل يوم يأتي ومعه ورقة جديدة تشمل برنامج العمل اليومي.

ويطلب الحاج وحيد مدير التصوير، إعداد الإضاءة اللازمة للقطة، وهذا نسمع صوت مصطفي السيد المشرف علي الإضاءة يصيح:

- ولع 21.. هات 2 كيلو.. ولع 53.. حط ل- 26 شاش.

والأرقام هنا هي أرقام الكشافات المثبتة فوق البساريل، أي الألواح الخشبية الممتدة أعلي الديكور وكل كشاف منها يحمل رقماً. وتتصل جميعاً بالتابلوه وهو لوحة عليها أرقام الكشافات وبواسطة هذه الأرقام يستطيع العامل الواقف أمام التابلوه أن يلبي طلبات مشرف الإضاءة أو مدير التصوير.

وأثناء إعداد الإضاءة، يُسرع عامل الإكسسوار فاروق خورشيد بتلميع المنضدة ويضع فوقها سرفيس – أي طاقم – شاي ضخم من الفضة فوق صينية، ويتجه زميله المرشدي إلي البار ينظم فيه زجاجات الخمر. ويملأ إحدى الزجاجات بالشاي، وهي الزجاجة التي ستستعملها الممثلة أثناء التصوير.

ويقبل عم عفيفي الماشينست وزميله عم مدبولي يحملان على أكتافهما قضباناً حديدية يمدانها جانب المنضدة في خط موازٍ لها، لكن المصور يطلب منهما تعديل وضع القضبان بحيث تصبح في خط مائل. كما يأمرهما بإضافة قطعة أخرى من القضبان يعدلان القضبان ويلصقان بها قطعة أخري ثم يضعان فوقها "الدوللي" وهي عربة صغيرة بعجلات من المطاط تنزلق فوق القضبان. والعربة بها ذراع يتحرك فوق إسطوانة إلي اليمين والشمال في شكل دائري كما يمكن للذراع أن يرتفع أو ينخفض وفوق الذراع يثبتان الكاميرا ويذهب عصام مساعد المصور إلي حقيبة العدسات يحضر العدسة التي حددها له مدير التصوير.

انتهي عاملا الإكسسوار من مهمتهما. ووضع عصام العدسة في الكاميرا، وأضئ المكان، وجلس محسن المصور علي مقعده وراء الكاميرا.

وأمر المخرج اثنين من المساعدين أن يجلسا في مقعدين خلف المنضدة بدلاً من الممثلين لضبط حركة الكاميرا والإضاءة عليهما ويحدد المخرج حركة الكاميرا للمصور، ويدفع عم عفيفي الدوللي علي القضبان بناءًا علي الحركة التي يحددها المخرج. ويضع علي الأرض علامة بالطباشير مكان التوقف والحركة.

الحاج وحيد يضع عداد التعريض (لقياس شدة الضوء) عند سرفيس الشاي وينادي عامل الإضاءة الواقف فوق البساريل:

- افتح لنا 25 شوية.

العامل يزيد إضاءة الكشاف رقم 25 بواسطة صمام بالكشاف، ثم يضع الحاج وحيد العداد علي وجه أحد المساعدين الجالس مكان البطلة ويصيح:

- حط لخمسة شاش قليل.

العامل يضع قرص من السلك الرفيع شبيه بالشاش أمام كشاف رقم 5 لتنعيم الصورة فتصبح حدود الأجسام بها غير حادة وتبدو أكثر جمالاً.

الحاج وحيد يلف عداد التعريض في غطائه الجلدي ويدسه في جيب جاكتته الشمواه ويعود وهو يلقي بأمره:

- ركب يا ابني ل- 22 شاش أمريكاني.

العامل يضع أمام كشاف 22 لوح معدني مختلف، به فتحة مستديرة في الوسط تحدد ضوء الكشاف.

وعندما تنتهي عملية ضبط الإضاءة يفاجئنا المشرف عليها بصيحته:

- طفي النور.

واتجهتُ إلي مصطفي السيد المشرف علي الإضاءة – وهو رجل قصير القامة طيب القلب علي فمه ابتسامة رقيقة. لا يلفظ أي كلمة نابيه ولو في هزاره – وسألته عن سبب حرصه الشديد في استهلاك النور فأجابني:" حتي لا تُستهلك اللمبات سريعاً حيث إن عمر كل منها محدود بعدد معين من الساعات ويصل ثمن بعضها إلي خمسين جنيها للواحدة".

انتهي المخرج من تحديد حركة الكاميرا وتلفت حوله فوجد الممثلين حمدي أحمد وتوفيق الدقن في انتظار توجيهاته فسألهما عن سعاد حسني. كانت سعاد مع المساعد محمد عبد العزيز يراجع معها حفظ الحوار في ديكور حجرة الاستقبال المجاورة. وجاءت علي أثر طلب المخرج تلبس قميص نوم أبيض دورين. الأعلي منه مفتوح من الأمام ومحلي بزخارف من الورد في صفين بالطول. وبدأ صلاح أبو سيف علي التو يشرح لكل ممثل حركته ثم أمر بإجراء أول بروفة.

تبدأ اللقطة بمنظر كبير (م. ك) لسرفيس الشاي الفضي ويد إحسان (سعاد حسني) تصب الشاي من الإبريق في فنجان، مع صوت أبيها شحاتة تركي (توفيق الدقن) يقول:

- عيب يا إحسان أنت كلك نظر.

عم مدبولي دفع ذراع الدوللي إلي الخلف علي الإسطوانة، والمصور يرفع الكاميرا لأعلي فتظهر إحسان علي اليمين وأبوها علي اليسار خلف المائدة المستديرة أبوها يواصل كلامه بينما تنتهي هي من صب الشاي وتقدم له الفنجان.

شحاتة – عزلنا في شقة لوكس. والشقة أرضيتها خشب... والخشب عاوز تريبنتين والتربنتين ده مش بفلوس!؟؟

:ثم يتناول أحد قطع السرفيس الفضية يتحسسها بين يديه، وهو يتأملها بينما هي ترد عليه

إحسان – بفلوس.. عارفه لكن أنا باديلك كتير وبزيادة بتوديهم فين ؟

:يضع شحاتة قطعة السرفيس ويلتفت إليها قائلاً

.شحاتة – علي إخواتك.. كان لازم المدارس والورق والبرجل والمنقلة.. مادام شورتي بالشورة المهببة دي سدي بقي

.إحسان – يا أبوي افهمني مش كدة

شحاتة – ده أنت كل ما تقابليني تسأليني إخواتي كلوا.. إخواتي شربوا.. ذاكروا شاطرين في المدرسة كل ده أجيبه منين.. وإلا أوعي يكون الواد محجوب .ابتدي يبقي حدق ويقرّط عليكي؟

.(وعند بداية العبارة الأخيرة "وإلا أوعي" يفتح باب الشقة في الخلفية ويظهر محجوب (حمدي أحمد

محجوب يدخل ويغلق الباب وراءه ثم يتقدم نحوهما. ومع تقدمه يدفع عم مدبولي الدوللي علي القضبان "شاريو" إلي اليمين ويحرك المصور الكاميرا :"بان" شمال بحيث يظل الجميع في الصورة محجوب يتقدم يسار الكادر قائلاً

.محجوب: صباح الخير عليكم

.شحاته يلتفت إليه ومحجوب يلف من خلفه

شحاته: أهلا محجوب بك.. جي بدري النهاردة الوزارة قفلت وإلا أيه ؟

:محجوب يخلع جاكتته ويلقي بها فوق كرسي بجانب المنضدة ويرد

.محجوب: بتقول فيها.. حتقفل فعلاً

.ثم يتجه خلفه إلي البار يفتحه بينما يواصل شحاتة حديثه

شحاتة: جري إيه يا عم ما تفردها، زعلان ليه ؟ أمال إحنا نقول إيه ؟ (يتحسس جاكتة محجوب في حسد وهو يواصل) الدنيا مقلوب حالها.. بلد ناكرة .الجميل

.محجوب يأخذ من البار الزجاجة المملوءة بالشاي علي أنه خمر. ويأخذ كاسا. ويلتفت إليه

محجوب: أنت بتقول إيه ؟

.شحاتة يرد عليه

.(شحاتة: بقول بلد الأجانب بياكلوا خيرها (وهو يتحسس كرافتة محجوب) وأصحابها مش لاقيين حتى اللضا (مشيراً إلي نفسه

:محجوب يملأ الكاس ويقول

.محجوب: أهي البلد حتتحرق باللي فيها

.ثم يضع الزجاجة علي المنضدة في غضب

:وتتدخل إحسان

إحسان: إيه يا محجوب فيه ايه مالك ؟. حصل إيه ؟

:محجوب يتجرع رشفة من الكأس، ويندفع خارجاً من يمين الكادر وهو يقول

.محجوب: الوزارة خلاص ماشية

أجريت البروفة الأولي وقد والى المخرج توجيهاته للممثلين وحركة الكاميرا، وطلب بروفة ثانية. أخذ محسن وضع الاستعداد ووجه الكاميرا علي السرفيس .:ولكن قبل أن يأمر المخرج ببداية الحركة صاح محسن

"الجيراف يا "سولي

وسولي، اختصار سليمان الذي يوجه الجيراف وهو ذراع طويل فوق عربة صغيرة يقف عليها سولي ويستطيع سولي، وهو في مكانه أن يوجه ذراع الجيراف في أي اتجاه وفي طرف الذراع (مايك) صغير يلتقط الحوار ويبعث به عن طريق الأسلاك إلي كريكور مهندس الصوت الذي يجلس في حجرة منعزلة عن البلاتوه يسجل فيها حوار كل لقطة ومؤثراتها الصوتية المختلفة. وإذا كان كريكور يسمع كل ما يدور في البلاتوه عن طريق المايك الحساس جداً فصوته يصل البلاتوه عن طريق مكبر موجود داخله. وكثيراً ما يتبادل الخواجة كريكور القفشات والنكات بينه وبين الموجودين بالبلاتوه عن طريق المكبر .(والمايك، والخواجة كريكور له قفشات ابن البلد القح، وهو ينادي المخرج باسمه المجرد ويدلل الحاج وحيد مدير التصوير باسم يا (وح وح

كان سولي قد دفع ذراع الجيراف إلي أسفل ليلتقط الحوار عندما صاح عليه محسن. ولم يفهم سولي معني صيحته إلا عندما أخبره محسن بأن خيال الذراع .يظهر أمامه في الصينية فأسرع سولي بتغيير وضعه، حتى لا يكون هناك أخطاء في الصورة

ويحاول سولي دائماً أن يوجه المايك بواسطة ذراع الجيراف إلي أقرب مكان ممكن من الممثلين ليلتقط الحوار بينهم. ولكن دون أن يسمح بظهور أي جزء منه أو خياله في الصورة. وقد يقتضيه ذلك الكثير من التنقلات بعربته حول الكاميرا والممثلين أثناء البروفات قبل أن يستقر علي وضع معين وربما طالب .سولي برفع أحد جوانب الديكور ليستطيع أن يؤدي مهمته

وقف المخرج يراقب البروفة الثانية التي استمرت بعد تعديل وضع الجيراف لكن سعاد توقفت في الحوار. وحمدي انحرف عن الحركة التي رسمها له المخرج. والماشينست بعد أن دفع الدوللي علي القضبان لم يقف في المكان المطلوب بالضبط، وأعيدت البروفة للمرة الثالثة والرابعة. وفي أثناء البروفة طالب محسن برفع آنية زهور بالخلفية التي رآها تفسد الصورة، وأمر بإزاحة البار قليلاً للخلف. وتعديل مصدر ضوء يظهر في زجاج الباب وبعد البروفة الرابعة أمر المخرج محسن بالهبوط وأخذ هو مكانه.

ويأخذ صلاح أبو سيف دائماً مكان المصور قبل أن تتم اللقطة حتي يطمئن عليها بنفسه مهما كانت اللقطة بسيطة أو معقدة ولا يعطي الأمر بالتصوير إلا بعد أن يرضي عنها تماماً من خلال الكاميرا.

وضع صلاح أبو سيف ذراع الكاميرا تحت إبطه. ونظر من اللوب بإحدي عينيه بعد أن أغمض عينه الأخري وأمر بالحركة. وتمت بروفة اللقطة مرة أخري. وافق عليها وهبط من فوق عربة الدوللي وأمر ببروفة عامة للصوت والصورة قبل التصوير.

المشرف علي الإضاءة يصيح:

- نوّر.. عاوزين ننَّور.

الكشافات تضاء.

_ ركب البيستولية.

أحد العمال يركب فوق الكاميرا كشافاً صغيراً. يتصل بالرزستنس الذي يقف عنده مصطفي السيد وبه ذراع صغير يستطيع بواسطته مصطفي السيد أن يتحكم في شدة إضاءة البيستولية. فتقل عندما تكون الكاميرا قريبة من الموضوع وتزيد عندما تبتعد عنه، بحيث تظل نسبة إضاءة الموضوع واحدة في الحالتين أثناء التصوير.

المخرج يعلن:

- يا للا بروفة أخيرة.

- دقيقة واحدة يا أستاذ صلاح.

هكذا لاحقة عصام وهو يمد شريط القياس بعد أن ثبته من طرفه في مشجب خاص بالكاميرا. ويقيس المسافة بين الكاميرا والموضوع في مختلف الأوضاع أبعدها وأقربها وعلي أساس هذا القياس يضبط عصام العدسة حتي تكون الصورة "نت" أي واضحة.

وينظر الحاج وحيد من خلال لوب بين يديه عبارة عن قرص صغير من الزجاج الملون يقدر به مدي تقابل مناطق الإضاءة المختلفة في الصورة. لكنه لا يعتمد عليه. ويخرج عداد التعريض يعيد قياس شدة الإضاءة. ويعود إلي عصام يهمس له بفتحة العدسة.

عصام ينتهي من ضبط فتحة العدسة. ويأخذ مكانه علي مقعد مثبت فوق قضيب من الصلب يتحرك أماماً وخلفاً جانب الكاميرا. ويستعد لضبط النت وتجري البروفة وتتم بنجاح فيأمر المخرج بعدها بالتصوير.

سعاد تنادي بصوت ممطوط – والكل هنا ينادون بنفس الطريقة.

- حكيييم.

ويقبل عبد الحكيم مسرعاً، وهو مساعد ماكيير خاص بها يمسك المرآة أمامها وتضع هي لنفسها المكياج بينما أخذ فاروق الكوافير الخاص يعيد تنظيم شعرها وعندما انتهت التفت المخرج إلي المصور وسأله:

- جاهز يا عم محسن ؟

- جاهز يا افندم.

وتأخذ الكاميرا وضع الاستعداد لأول اللقطة.

المخرج يصيح:

- جاهز يا كريكور؟

سولي يصيح:

- إن كنت جاهز اضرب جرس يا خواجة.

الجرس يدق، النور الأحمر يضاء علي باب البلاتوه حارس البلاتوه يغلق الباب وترتفع صيحات المساعدين.

- سكوت.. سكوت.

- كلاكيت.

يقبل السيسي عامل الكلاكيت مسرعاً. ويضع لوحة الكلاكيت أمام الكاميرا، اللوحة مكتوب في أعلاها بخط رفيع القاهرة **30** إخراج صلاح أبو سيف تصوير وحيد فريد إنتاج جمال الليثي. وتحت العناوين في الوسط قسمان الأيسر مكتوب فيه الرقم **701**. وهو رقم اللقطة، والأيمن مكتوب فيه الرقم **1** أي أن اللقطة تصور لأول مرة.

مساعد المخرج أحمد فؤاد يصيح مرة أخري بصوته الأجش:

- سكوت يا جماعه حانصور.

البلاتوه يعمه السكوت التام والكلاكيت أمام الكاميرا. وقد رفع السيسي ذراعه لأعلي استعداداً للبدء ويصيح المخرج:

- بارتيريه.

لكن الكاميرا لا تدور حتي يأتي صوت كريكور من مكبر الصوت يقطع السكوت بكلمته المعهودة:

- ماشي... ماشي

الكاميرا تصور الكلاكيت، السيسي يقرأ لوحة الكلاكيت بصوت مرتفع.

- 701 أول مرة.

وفي نهاية كلامه يخبط الذراع باللوحة، ثم يسرع بالانسحاب بها بعيداً ويبدأ تصوير اللقطة لكن توفيق الدقن يخطئ في الحوار فيصيح المخرج:

- ستوب.

محسن يتوقف عن التصوير ويدفع عم مدبولي الكاميرا إلي نقطة البداية استعداداً لإعادة اللقطة من جديد.

ويسأل السيسي المصور:

- المتراج كام يا أستاذ محسن؟

فيرد عليه:

- تعالي شوفه إنت بنفسك.

السيسي يسرع بالنظر في فتحة الكاميرا. ثم يكتب علي ظهر الكلاكيت بالطباشير رقم (8) ويحدد هذا الرقم عدد الأقدام التي تم تصويرها من الفيلم الخام الموجود داخل الكاميرا. وبعد كل تصوير سواء تمت اللقطة أو لم تتم يسجل السيسي عدد الأقدام المستنفدة وعند الانتهاء من اللقطة تماماً يسرع إلي دفتره يفرغ فيه محتوي الكلاكيت ويؤشر علي مرات التصوير الناجحة التي يطلب المخرج طبعها.

أخذ الكل موضع الاستعداد لإعادة تصوير اللقطة وفي هذه المرة يغير السيسي الرقم الدال علي عدد مرات التصوير. وهو يكتب هذا الرقم دائماً بالحروف اللاتيني كما يكتب بقية الأرقام بالحروف الأفرنجية وإن أردنا الدقة العربية القديمة وعند بداية التصوير يصيح السيسي هذه المرة قبل أن يضرب الذراع باللوحة.

- 701 ثاني مرة.

ويتم تصوير اللقطة لكن المصور يقول للمخرج إن الجاكتة التي يخلعها محجوب ويضعها علي الكرسي لم تكن ظاهرة. فيعاتبه المخرج علي سكوته حتي نهاية اللقطة. إذ كان عليه أن يوقف التصوير عند أول الخطأ توفيراً للفيلم الخام وصلاح أبو سيف لا يثور أو يفقد أعصابه على احد أبداً أثناء العمل مهما كان الخطأ. وصبور إلي حد كبير لكن له سخريات لاذعة علي المقصر.

في إعادة اللقطة للمرة الثالثة يصاب توفيق الدقن بزغطة وفي الرابعة تُخطئ سعاد في الإلقاء وفي حركتها، وفي المرة الخامسة يصدر عن الكاميرا صوت (ور) خفيف فيرفع محسن رأسه عن الكاميرا قائلاً وهو يبتسم:

- شارچ جديد.

ويسرع عصام باستبدال الفيلم المستهلك بآخر جديد يساعده عم مدبولي والكل يتبادل ابتسامات التعجب للحظ العاثر الذي يصادف هذه اللقطة. وتتحول الابتسامات إلي ضحكات عندما يأتيهم صوت الخواجة كريكور من المكبر يعلن قائلا:

- وشارچ صوت كمان معاك.

وهنا يصيح مصطفي السيد:

- طفي النور...

وذلك حتي تستريح الكشافات إلي أن ينتهي عصام وكريكور من تغيير الأشرطة وكانت هذه الفترة بمثابة استراحة لبقية العاملين انتهزتها سعاد فرصة لتعيد النظر إلي مكياجها. وسعاد تنادي (حكيم) بين كل مرة وأخري في الإعادة تقريباً. ويسرع عبد الحكيم إليها يضع أمامها المرآة وتنظر سعاد إلي وجهها، وغالباً ما تكتفي بهذه النظرة ويعود (حكيم).

وانتهز أنا عدم انشغال المصور فأسأله:

- العدسة كام يا عم محسن؟

- 35.

- والفتحة ؟

- 4.

وذلك لأضمنهما تقريري الذي أكتبه عن كل لقطة.

ويحتوي التقرير علي وصف لحركة الممثلين مع حركة الكاميرا. والحوار، ثم تحديد اللقطة وزاوية الكاميرا بالرسم هذا فضلاً عن وصف لملابس الممثلين المشتركين في اللقطة وأسمائهم وعدد المرات التي يعاد فيها التصوير، وما تستهلكه كل مرة من أقدام وعلي رأس التقرير جدول يتضمن الرقم المسلسل.

ورقم اللقطة، ورقم المشهد، وحجم الكادر، والعدسة، والمسافة، والفلتر، والفتحة، والصوت، والمكان، والوقت.

وقد أسند لي صلاح أبو سيف مهمة كتابة هذه التقارير علي اعتبار أنها إحدي الوسائل العملية في دراسة الإخراج. إذ انتدبت من مؤسسة السينما للتمرين معه علي الإخراج في هذا الفيلم.

ويقال إن صلاح أبو سيف وحده عندنا هو الذي يأخذ بنظام هذا التقرير في عمله، ويبدو أن ذلك يرجع لبدايته في الحقل السينمائي بالعمل في المونتاج إذ إن لهذه التقارير قيمة كبيرة للمونتير. ويمكن الرجوع إليها في حالة الطوارئ عندما تفسد إحدي اللقطات بالعمل وهو ما حدث بالفعل فقد فسدت ذات مرّة بعض اللقطات بالمعمل فجمعها المخرج وخصص لها اليوم الأخير أعاد فيه تصويرها. وكانت هذه التقارير هي مرجعه الوحيد في إعادة كل لقطة بكل مواصفاتها كما كانت بالضبط، ويمكن الإفادة منها أيضاً في تتابع اللقطات وهي مهمة خطيرة. ونظراً لأهميتها يختص بها أحد المساعدين ويقتصر عمله عليها فقط هو حسن المُفتي ويطلقون عليه الإسكريبت.

ويقوم حسن المُفتي أثناء التصوير بتسجيل محتوي كل لقطة: الملابس، الإكسسوار، حركة الكاميرا والممثلين وعلي الأخص بداية اللقطة ونهايتها وعند تصوير اللقطة التالية لها في الأحداث يراعي أن تكون متابعة لها في المواصفات حتي لا تفاجأ بخلل في الصورة.

انتهي عصام وكريكور من تغيير الأشرطة. وأخذ الكل وضع الاستعداد وبدأ التصوير، ولكن يبدو أن الحظ العاثر قد ترصد لهذه اللقطة ففي المرة السادسة تعجلت سعاد في كلامها قبل أن ينتهي توفيق من كلامه وأعيدت اللقطة مرة سابعة قطعها المصور. وثامنة أخطأ فيها توفيق وتمت التاسعة ورضي عنها المخرج لكن المصور تردد في الموافقة. فأمر المخرج بإعادتها للمرة العاشرة.

وهنا أعلن السيسي أنه لن يضرب الكلاكيت، لأنه يتشاءم من الرقم عشرة ودار الكلاكيت علي المساعدين واحد بعد آخر في كل مرة تعاد فيها اللقطة. لعل البركة تحل بيد أحدهم وبعد المرة العاشرة تكاثر الذباب علي الشاي فطارده أحد الماشينست، بينما غطي زميله الكاميرا بقطعة قماش سوداء ولاحظ الحاج وحيد بعض حبات العرق علي وجه توفيق الدقن فأمر الماكيير بتجفيفها. لكن المخرج أشار إلي أن زمن الأحداث الذي تمثله اللقطة يجري في الصيف ولا يهم وجود العرق، ثم نظر إلي سعاد وطلب منها أن تشد جزعها وشدت سعاد جزعها وأعيدت اللقطة. وتكرر إعادتها حتي وصلت للمرة الثالثة عشرة فأعلن المخرج بفرح.

- دي كويسة عندي قوي.

ثم التفت إلي المصور وهو يواصل كلامه.

- عندك إيه يا محسن ؟ إيه يا محسن ؟

- عال قوي.

فأمر المخرج بطبع الأخيرة ثم صاح:

- فوتوغرافيا...

ويأتي محمد المصور الفوتوغرافي سريعاً. ويأخذ صورتين للممثلين في وضعين مختلفين من اللقطة بينما اتجه المخرج إلي مكان آخر من الديكور وهو يقول:

- نور جديد.

معلناً بذلك بداية لقطة جديدة تتطلب استعدادات جديدة ومختلفة.

والواقع أن هذه اللقطة لم تكن من اللقطات الصعبة حتي تستغرق كل هذا الوقت والجهد، بل هناك لقطات كثيرة بالكرين الكبير وعلي شاريوهات طويلة وقضبان. وفيها حركة معقدة بالنسبة للممثلين والكاميرا. وحوار أكثر، ومع ذلك فاقت هذه اللقطة جميع لقطات الفيلم في مرات الإعادة.

وعموماً كان عدد مرات الإعادة في معظم اللقطات أقل من خمس وعدد كبير لم يعاد تصويره وأخذ من أول مرة، وعدد يماثله تقريباً أعيد لخمس مرات.

أما اللقطات التي أعيد تصويرها أكثر من خمس مرات، ولم يصل إلي المرة العاشرة فبلغت **21** لقطة، ولقطة وحيدة هي التي وصل عدد مرات إعادتها إلي عشر، وكانت اللقطة **701** هي الوحيدة أيضاً طوال الفيلم التي زادت إعادتها عن عشر مرات.

ملحوظة:

بعد يومين جاء الخبر من المعمل بأن هذه اللقطة قد فسدت في التحميض فأعاد المخرج تصويرها في اليوم التالي وصورتها محفوظة في الأذهان، وقبل أن يهدم الديكور وتكرر إعادتها ثلاث مرات أخري. وإن اختار المخرج المرة الأولي منها فقط فوصل بذلك مرات إعادتها إلي **16** مرة استهلكت فيها أكثر من **1000** قدم من الفيلم الخام كان نصيب المرة الواحدة الناجحة منها **40** قدماً؛ أي يستغرق عرضها علي الشاشة أقل من نصف دقيقة (**26** ثانية تقريباً).

شخصيات ميرامار بين الرواية والفيلم[5]

على الهامش

هذه الورقة تمثل جزءًا من الفصل الأخير من كتاب "نجيب محفوظ على الشاشة"، وهو أول كتاب من نوعه في المكتبة العربية، يتناول أعمال الأديب الكبير نجيب محفوظ في السينما، سواء التي كتبها للشاشة مباشرة أو المأخوذة عن عمل أدبي من أعماله. تتضمن فصول الكتاب دور نجيب محفوظ في السينما، وفيه سرد تاريخي وتقويمي لأعمال نجيب محفوظ حتى تاريخ صدور الكتاب في طبعته الثانية، والثاني عن البناء الروائي والفيلمي دراسة نظرية للمشكلة الجمالية بين الرواية والفيلم، والثالث بداية ونهاية بين الرواية والفيلم دراسة تطبيقية

مقارنة، والفصل الأخير دراسات متفرقة جمعتُ فيه عددًا من المقالات مما سبق نشر معظمه في الصحف، ومنها هذه الورقة عن شخصيات ميرامار، التي قد تكون أحد النماذج المُبكرة من النقد المُقارن في تاريخ النقد السينمائي العربي، وإن نشرتُ قبلها عدة مقالات مماثلة من النقد المقارن خلال بداية من الستينيات.

*طُلبة مرزوق :

عجوز في حوالي الستين.. وكيل وزارة سابق. كان يملك ألف فدان وُضعت جميعها تحت الحراسة. وهو ثاني النزلاء بالبنسيون بعد عامر وجدي. يداعب زُهرة لكنها ترده. يغلق عليها باب حجرته ويطلب منها أن تدلكه فتصرخ في وجهه وتفضحه.

هذه هي المعلومات التي احتفظ بها الفيلم من الرواية لشخصية طُلبة مرزوق. وفيما عداها اختلف عن الأصل حتى النقيض.

وكل ما نعلمه عن طُلبة مرزوق في الرواية يأتي في سياق الحديث الذي ترويه الشخصيات الأساسية عامر وجدي وحسني علام ومنصور باهي وسرحان. وقد اختصت كل منها بجزء من الرواية تروي فيه نفس الأحداث من وجهة نظرها. وإن اختص عامر وجدي بجزءين من الرواية هما الأول والأخير منها.

ومما نعلمه عن طُلبة مرزوق أنه كان عميلاً للسراي. وقد وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب. وإن كان طُلبة يدَّعي أن السبب نكتة قالها في النادي.

وطُلبة مرزوق شخصية ملفوظة من المجتمع الجديد، "لم يعد لي مقام في الريف وجو القاهرة يصر علي إشعاري بهواني"([6]).

موتور يلجأ إلي ماريانا عشيقته القديمة لأنها موتورة مثله مات عنها زوجها وهو يقاوم أحد المظاهرات الوطنية ".. لقد فقدت زوجها في ثورة ومالها في الثورة الأخرى. و"إذن فسوف نعزف لحنا واحداً"([7]). وطبيعي أن يتآلف طُلبة مرزوق مع ماريانا التي تمثل بقايا ذيول الاستعمار الأجنبي، وأن تبادله ماريانا الود، طُلبة بك تلميذ قديم للجزويت وسنسمع الأغاني الأفرنجية معاً ونتركك لتتعذب وحدك([8]). هذا ما تقوله لعامر وجدي وهي تقدم له طُلبة مرزوق.

وطُلبة مرزوق منافق رعديد.. "إني لا أطمئن إلى أحد منهم" يصل به الجبن إلي درجة أنه يخشي أن يتهم في صمته أثناء سهرتهم حول المذياع للاستماع إلي أم كلثوم، فيقول كلاماً يقصد به أصلا نفاق الثورة. وبعد السهرة يسأل عامر وجدي – وقد جمعت بينهما الشيخوخة – ليطمئن قلبه:

- أتظن أن أحداً صدقني ؟

ويرد عليه عامر وجدي باستهانة:

- لا يهم.

فيكشف عن جبنه صراحة وهو يقول:

- يحسن بي أن أبحث عن مكان آخر([9]).

ويؤكد لنا هذا المعني إحساس منصور باهي نحوه الذي يصفه بقوله: "راعني ترهله وانكساره، وقبوعه فوق مقعده في استسلام، وتودده إلي الثورة بلا إيمان بها"([10]).

وكان منصور علي حق حينما قال: "ومثله خليق أن يخاف خياله"([11]).

ويهاجم طُلبة مرزوق سعد زغلول: "بينه وبين عامر وجدي بعد أن أمن جانبه، ولا يتردد أن يصرح له مرة بتأييده للاستعمار الأمريكي. وعندما يهتف عامر وجدي بغيظ:

- أمريكا تحكمنا!؟

يرد عليه بهدوء حالم.

- عن طريق يمينيين معتدلين. لم لا ؟([12]).

ويدل تصرف طُلبة في نهاية الرواية بعد الحوادث الدامية علي حس بليد وأنانية وعدم اكتراث بالآخرين. لقد قُتل سرحان. وذهب منصور يسلم نفسه للشرطة. وزُهرة تجمع ثيابها للرحيل بعد أن طردتها ماريانا. ومع ذلك فإن طُلبة مرزوق – بعد أن اطمئن إلي انتهاء الخطر عنه وكان يرعبه – لا يجد مانعاً من التمتع بليلة رأس السنة مع ماريانا بالخارج تاركين عامر وجدي وحده الذي رفض مشاركتهما. وبعد عودتهما يدفع طُلبة بماريانا إلي حجرته. ولكنه يصرح في اليوم التالي لعامر وجدي بعقم التجربة فلم يعد يملك القدرة على ذلك. ولم تعد هي صالحة، "تبدو كمومياء من شمع مذاب.. وإذا بآلام الكلي تنتابها!! تصور.." ([13]).

ونجيب محفوظ إذ يضع هذه الواقعة بين طُلبة مرزوق وماريانا في الصفحات الأخيرة من روايته يقرر عقم الزواج الموهوم بينهما. ونهايته. عدم جدوي العلاقة بين ممثل الإقطاع والحكم السابق المستغل وممثلة الاستعمار القديم "حاولنا المستحيل، فعلنا كل ما يمكن تخيله، ولكن بلا فائدة"([14]).

أما شخصية طُلبة مرزوق في الفيلم فهي شخصية أخريى تماماً. والتأثير النفسي الذي تتركه لدى المشاهد يكاد يختلف تماماً عن التأثير النفسي الذي تتركه لدى قارئ الرواية. وقد وصل الفيلم إلي ذلك عن طريق:

رفع كل الاتهامات التي يمكن أن توجه ضده (1).

قلب بعض سماته السلبية المُنفرة إلي نقيضها الإيجابي (2).

.توسيع دوره في الفيلم عنه في الرواية (3)

فالفيلم لا يذكر أنه كان عميلاً للسراي. ولا يذكر أنه وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب ويكتفي بذكر السبب الذي يزعمه طُلبة مرزوق نفسه. ولا يتطرق الفيلم إلى رغبته الصريحة في تسليم البلد لأمريكا. ولا يشير الفيلم إلي سبب هروبه إلي البنسيون. بل أنه الوحيد في الفيلم الذي لا نعرف سبب نزوله .بالبنسيون. حرصاً علي عدم تشويه صورته

وطُلبة مرزوق الذي "يخاف خياله" في الرواية يتحول إلي ساخر جسور في الفيلم لا يهتز له طرف وهو يسخر علانية من فرضهم الحراسة عليه بسبب :نكتة. وعندما يسأله وجدي مندهشا

كدة ؟ -

:يرد عليه طُلبة مرزوق

.أاه كده -

.وهو يشير بكفه إلي فمه علامة اللطش

:وعندما يقول سرحان البحيري أن "أم كلثوم لم تغنِ كما غنت للثورة" يفزع فيه طُلبة أمام جميع نزلاء البنسيون بلا خوف

.هو كل حاجة تقلبها سياسة!؟ -

:ثم يتظاهر بالتراجع ومراعاة اللياقة ويقول بنغمة ساخرة لا تخطئ مغزاها الأذن أو العين التي ترى إيماءات يوسف وهبي علي الشاشة

.أاه... طبعاً كلنا بنحب الثورة -

:ثم يعود في نفس الجلسة ليعدد إجراءات الثورة ضده أمام كل نزلاء الفندق الذين اجتمعوا للاستماع إلى أم كلثوم فيقول

حقيقي الثورة حالتني علي المعاش بدري.. وحقيقي أنهم لغوا البهوية بتاعتي.. وحقيقي أنهم فرضوا علي - .الحراسة... إنما ده لصالح مين يا ابني، لصالح الشعب، يبقي لازم كلنا نحب الثورة

ولا يمكن أن نعزل هذه العبارة عن صورتها في الفيلم. فالصورة تقوم مقام الوصف في الرواية الذي يدلنا علي حال الشخص وهو يقول عبارته. وقد قالها يوسف وهبي بنفس النغمة ونفس الإيماءات الساخرة التي لا تخفى علي أحد. بحيث أصبحت لا تعبر عن شجاعته فقط وإنما أيضاً علي ذكاء وقدرة علي .التلاعب بالألفاظ

ويتحول طُلبة مرزوق إلي بطل لا ينقصه خفة الظل وهو ينتقد الانتهازية في شخصية سرحان البحيري، معبراً بذلك عن رأي الجمهور: ويصبح طُلبة مرزوق .هو الشخصية الوحيدة التي تستحق إعجاب المتفرجين. وتنال الإعجاب بالفعل. وكان لأداء يوسف وهبي القدير أهميته في تدعيم ذلك التأثير

فعندما يقبل سرحان البحيري إلي البنسيون ويذكر بافتخار وظائفه العديدة لماريانا بصوت مرتفع حتي يسمعه الآخرون، يعلق طُلبة (يوسف وهبي) علي كل :ذلك يقوله

.طُظ -

وعندما يسمعه وهو يستخدم عبارة "الاتحاد الاشتراكي" في كلامه لماريانا ليشير إلي أهميته من ناحية السلطة السياسية. يكرر طلبه مرزوق تعليقه :ضاحكًا

.طظين -

:وعندما يهبط سرحان من حجرته وتقدمه ماريانا إلي عامر وجدي وطُلبة مرزوق يقول طُلبة مرزوق بصوت مسموع

.أنعم وأكرم -

:وهو يشيح بوجهه إلي الناحية الأخرى حيث يواجه الكاميرا وعلي وجهه علامات امتعاض شديدة. بينما يكون سرحان قد بدأ أسطوانته عن وظائفه العديدة

.وكيل حسابات شركة الغزل. وعضو مجلس الإدارة المنتخب.. وعضو اللجنة السياسية -

:وعندما ينهض سرحان معتذراً بموعد سابق للاجتماع يعلق طُلبة مرزوق

يا اخويا الناس دول بيجتمعوا كتير كدة ليه!؟؟ -

.لساق راقصة **Close up** وتتدعم سخرية طُلبة مرزوق باللقطة التالية التي لا تنقلنا إلي اجتماع وإنما تنقلنا إلي لقطة قريبة

وعندما يسرد سرحان تاريخه السياسي من السعديين إلي الوفد ومن هيئة التحرير إلي الاتحاد القومي إلي الاتحاد الاشتراكي رداً علي سؤال منصور، نري .معه في نفس الكادر طُلبة مرزوق يحمل وجهه رد الفعل بالامتعاض الشديد

:وعندما يعترض سرحان علي امتلاك حسني علام وحده مائة فدان يدخل طُلبة في الحديث بينهما ويوجه كلامه إلي سرحان

...متزنش علي الراجل ليصحي الصبح يلاقيهم متخذين منه -

.ويخرج سرحان للاجتماع فلا يتركه طُلبة بدون تعليق

.يادي الاجتماعات اللي بتتم من غير مناسبة -

وفي نهاية السهرة حول المذياع للاستماع إلي أم كلثوم يقوم طَلبة مرزوق قائلا لسرحان بسخرية واضحة:

- عن إذنك يا عضو اللجنة.

ويتسع دور طُلبة مرزوق في الفيلم حتي يحتل مركز الصدارة ويصبح بطل النصف الأول منه بلا منازع: فهو المعلق الدائم لما يجري من أحداث داخل البنسيون. وكأننا نري الأحداث من وجهة نظره الشخصية، بينما هو لا يملك هذا الحق أصلاً في الرواية ويملكه آخرون. وقد سبق أن ذكرنا كيف استقبل سرحان البحيري بكلمة "طُظ".

أما عندما يقبل اللواء إبراهيم باهي بأخيه منصور إلي البنسيون فيعلق طُلبة من تحت الضرس:

- يا منجي.

ثم يلتفت إلي عامر وجدي ليقول له:

- أنا مش عارف إيه حال البنسيون ده. واحد اشتراكي والثاني أخوه لواء.. يكونش وقعنا في وكر جواسيس.

وعندما يعود اللواء لزيارة أخيه وكان طُلبة يلاعب عامر وجدي الشطرنج فيلتفت نحو اللواء ثم يقول معترضاً:

- اللواء ده واخدها فتونة والا إيه.. داخل طالع زي المكوك.. يكونش فاكر ده بيت أبوه!؟

ثم تستكمل الصورة التأثير الكوميدي!! المقصود من هذا الكلام فنري طُلبة يمد يده إلي لوحة الشطرنج ويستكمل كلامه:

- طابيتك اتكلت ياعم!!.

وعندما تشتبك زُهرة مع البحيري يعلق ساخراً:

- المثقفين وقعوا أخيراً مع الفلاحين.

وعندما يوَّجه سرحان إهاناته لزُهرة يهتف طُلبة ساخراً:

- فالتحيا الاشتراكية.

وكما لطش طُلبة مرزوق دور عامر وجدي في الرواية وهو دور المعلق علي الأحداث وقام به في الفيلم بعد أن غيّر وجهة النظر بالطبع بما يتفق وشخصيته!! كذلك نجده يقوم في الفيلم بدور ماريانا أيضاً في الرواية بما يخص تعريف الشخصيات ببعضها وكأنه هو صاحب المكان. ويظهر ذلك في أول مشهد للأفطار يجمع بين كل النزلاء بكامل عددهم، حيث يقدمهم إلي منصور باهي باعتباره آخر القادمين ولا ينسي، وهو يقدم سرحان، أن يقدمه بكل وظائفه التي يلقيها بطريقة ساخرة وكأنه يلقي محفوظات مدرسية.

- والأستاذ سرحان البحيري وكيل حسابات شركة الغزل.. وعضو مجلس الإدارة المنتخب.. وعضو اللجنة .. السياسية كمان...

وطُلبة مرزوق هو الذي يعرفنا بالمعلومات الخاصة عن عليَّـة المُدرسة التي يعرفنا بها عامر وجدي في الرواية عن ماريانا.

- بتاخد ماهية عشرين جنيه وبيطلع لها قد ثلاثين جنيه من الدروس الخصوصية وبيقولوا أبوها عنده عمارتين.

ولا ينسي طُلبة هنا والحديث يدور بينه وبين حسني علام ممثل الشباب من طبقته الأرستقراطية أن يذيل كلامه باحدى سخرياته اللاذعة.

- لو منك اتجوزها قبل ما الحكومة تتجوزها وتتجوز أبوها .. .

والملاحظ دائماً في المناظر التي تجمع بين طُلبة وغيره. يكون طُلبة هو الشخصية المسيطرة علي المنظر. وفي هذا المنظر الأخير الذي يجمع بينه وبين حسني، يكون طُلبة هو الأهم، يسرق الكاميرا منه كما يسرقها من الجميع في المنظر الذي يضمهم حول مائدة الإفطار حيث يقوم طُلبة بتقديمهم إلي منصور فيصبح هو سيد المائدة وسيد المنظر كله. أما في المنظر الذي يجمعهم حول المذياع للاستماع إلي سهرة أم كلثوم فقد كان طُلبة مرزوق بمثابة نجمه الوحيد.

وقد تضافر علي إبراز بطولة طُلبة مرزوق وسيادته علي المناظر التي ظهر فيها الدور الجديد الذي يرسمه له السيناريو والإخراج الذي خصه اللقطات المتوسطة والقريبة. وتمثيل يوسف وهبي القدير بحضوره الفائق!!

وهكذا يتحول طُلبة مرزوق الإقطاعي القديم. عميل السراي السابق. المكروه من المجتمع، المنافق، الخائف، الداعية للاستعمار الأمريكي، يتحول في الفيلم إلي بطل. محبوب، لا تنقصه الشجاعة في إبداء رأيه، يُعبر عن وجهة نظر الجمهور بانتقاده للانتهازية، ويحتل مركز الصدارة في النصف الأول من الأحداث علي وجه الخصوص.

ونجيب محفوظ حينما قدم لنا هذه الشخصية إنما أراد أن يدين الطبقة التي ورث عنها طُلبة مواصفاته المذكورة في الرواية. والفيلم إذ يبرئه منها مع الاحتفاظ لشخصيته بسمته الطبقية فقط، يجعل منه شخصية جزئية غير ممثلة للطبقة. أو أنه يبرئ طبقته من هذه السمات ! وهو في كلا الحالين يزوِّر رأي كاتب الرواية الذي يدين طُلبة ويدين طبقته.

* منصور باهي

"إنه فتى رائع ولكنه يعاني داءًا خفياً، وعليه أن يبرأ منه"[15] هذا هو رأي عامر وجدي في منصور باهي. ويشير هذا الرأي إلى الإمكانية الدرامية الهائلة التي تحويها هذه الشخصية بما يعانيه من صراع داخلي عنيف بسبب الفجوة بين ما يراه وما يفعله.

ومنصور شاب في العشرينيات جاء البنسيون بتوجيه من أخيه بعد أن أصبح يعمل في إذاعة الإسكندرية منقولاً من إذاعة القاهرة، وكان أخوه الأكبر الذي يحتل رتبة لواء في الشرطة وراء نقله ليبعده عن الارتباط بنشاطه السياسي السري في القاهرة.

وإذا كان داء منصور باهي خفياً علي عامر وجدي فهو لا يخفي علينا لأننا نعلم عن منصور من الأحداث ما لاً يعلمها عامر وجدي. ومنصور نفسه يعرف ما يعانيه. شعور حاد بالإثم لأنه خان أصحابه وتخلي عنهم. يقول لدريّة "لا أكاد أتحرر من الإحساس بالذنب"([16])، وفي لقاء آخر معها يقول لها ما يحدد لنا تصور شعوره بالذنب والألم معاً " أنا في رأي أصحابنا جاسوس وفي رأي نفسي خائن"([17]).

ومنصور شديد القسوة في تأنيب نفسه "العفن يجري حولنا في الهواء ولعله يصدر أصلاً عن ذاتي أنا"([18]). وعندما قُبض علي أصحابه يقول: "كان يجب أن أكون معهم"([19]).

ولذلك فعندما يعجب عامر وجدي من سقراط لأنه تجرع السم متجاهلاً فرص الهرب يعلق منصور علي قوله: "أجل ورغم أنه لم يكن يعاني شعوراً بالإثم أو الخطأ"([20]) – وهو يعني نفسه بالطبع- فهو الذي يعاني من الشعور بالإثم، لكنه لا يملك شجاعة سقراط ولذلك فهو يكره نفسه "إني أكره نفسي، هذا ما يجب أن أصارحك به، وعليكِ ألا تقتربي من رجل يكره نفسه"([21]).

وعقدة الشعور بالخيانة هي التي تلون رؤيته للأمور وتشل إرادته أحيانا وتكاد تدفع به إلي الانتحار في أحيان أخرى وأن يتجرع السم الذي تجرعه سقراط قديمًا، رغم أنه لم يكن يعاني شعوراً بالإثم مثله. لذلك فهو عندما يعلم بتخلي سرحان عن عشيقته يقول أنها خيانة علي أي حال، ويصف شعوره نحوه بقوله: "حنقت علي سرحان ضمن حنقي علي نفسي فلعنته ألف لعنة"([22]).

وعندما يتخلي سرحان عن زُهرة يبصق منصور في وجهه:

"علي وجهك ووجه كل وغد وكل خائن"([23]).

ثم يشتبك معه.

ويحلم منصور بأنه يقتل سرحان ثم يتبعه بالفعل، ويحدث أن يسقط سرحان وحده في الطريق، فيجري نحوه منصور ويضربه بقدمه في بطنه وعندما يعلم – فيما بعد – أن سرحان قد مات يعلن أنه قاتله. ويسلم نفسه للشرطة ليشرب السم ويستريح. ولكن القدر يأبي عليه إلا أن يعيش بعذابه. ذلك أنه قد ثبت من تقرير الطبيب الشرعي أن سرحان مات مُنتحراً.

ولكن عقدته تكشف عن تأثيرها الدرامي بأوضح ما يكون – قبل ذلك – من خلال علاقته بدُريَّة. إذ يندفع إليها بفعل حبه القديم لها. لكن زوجها أستاذه. وقد قُبض عليه وعلي مجموعته التي كان منها منصور نفسه. ومأساة منصور أنه لا يستطيع أن يوقف اندفاعه نحو دريّة، وفي نفس الوقت لا يكاد يتحرّر من الإحساس بالذنب في علاقته بها. وعندما يقابل أحد زملائه يسأله ماذا يقولون عنه. وعندما لا يرد زميله يرد هو عنه بما يتوقع أن يقولوه "أنني جاسوس، أنني هربت في الوقت المناسب، ثم تسللت إلي بيت الصديق القديم"([24]).

هي الخيانة إذن التي تسري في دمه.

- هناك شخص ينغص علي صفوي.

وتسأله زُهرة:

- من هو ؟

فيجيب وهو يقصد نفسه:

- شخص خان دِينُه.

وتحرك زُهرة يدها مستنكرة. ويواصل منصور:

- وخان صديقه وأستاذه([25]).

ولأنه لا يريد أن يخون حبه ويخون مشاعره يطلب من دريّة الطلاق لتقترن به، ولكنها عندما تأتي إليه وتخبره أن زوجها قد حررها من الارتباط به يرفض أن يواصل الطريق معها إلي نهايته لأنه لا يريد أن يخون صديقه وأستاذه!!. وهكذا يقع بين شقي الرحى لا يدري ماذا يفعل وقد أطبقت عليه تهمة الخيانة ولم يعد له مفر منها: أما إن يخون حبيبته أو يخون صديقه. والواقع أنه لخوفه من الخيانة قد خان الاثنين معاً. وما هو فوق ذلك أنه مثل بهما ومثل بنفسه أيضاً.

إنه فتي رائع حقاً. ولكنه يعاني داءًا.. خطيراً.

ولكن منصور باهي في الفيلم شئ آخر. وما يعاني منه في الفيلم غير ما يعاني منه في الرواية. وهو يعاني في الفيلم من تسلط شخصية الأخ الأكبر الذي يحل مكان الأب. فهو لا يكتفي بالتدخل لنقله من القاهرة إلي الإسكندرية وتوصية صاحبة البنسيون تليفونياً به كما في الرواية. وإنما يأتي معه حتي حجرته. والأهم من ذلك أنه يعلم – في الفيلم – بعلاقة منصور بدريّة فيسقط عليه ويأمره بقطع هذه العلاقة، ويخضع منصور لأمره ويرد دريّة خائبة. وطبيعي أن يشعر منصور بالإثم لانسحاقه أمام إرادة أخيه. ولكنه ليس ألما عظيماً. إنه ألم مراهق يرغب في التحرر من سلطة الأخ أو الأب. والمفروض أن منصور قد تجاوز هذه المرحلة. بحكم سِنه وبحكم وضعه الاقتصادي والاجتماعي، لذلك يبدو تصرفه غريباً. وغير منطقي. أو أنه يبدو جباناً. وما هو بجبان. ولا يصح أن يكون كذلك.

وقد حول الفيلم بذلك شخصية منصور إلي شخصية أحادياً البعد. بعد أن خلصها من صراعاتها الداخلية. ومن ثم خسر بناء شخصية درامية من الدرجة الأول أو تكاد علي غراز شخصيات عطيل و؟؟؟ وهاملت – والأخير أقربها بتردده من شخصية منصور – إذ لم يعد ما يعانيه منصور في الفيلم داء داخلياً يتمثل في تمزقه بين أقطاب متعارضاً من الاتجاهات النفسية. بل انحصرت أزمته في سيطرة أخيه التي يخضع لها علي طول الخط بغير صراع حقيقي. ولا نجد لوجودها علي هذه الصورة مبرراً واضحاً. وإن كان اختيار "عبد الرحمن علي" للقيام بدور منصور اختياراً موفقاً بملامحه وحركاته وسكناته الجديرة

.بتمثيل منصور الحقيقي في الرواية لا منصور الفيلم

وإذا كان منصور الفيلم يذكر لدريّة في لقائه الأخير معها أنه يرفض الارتباط بها حتي لا يخون صديقه. فإن فكرة الخيانة هنا تأتي مقحمة ومفاجئة نسمع بها منه لأول مرة. ولا يمكن أن نفسرها إلا بأنها مجرد حيلة لتبرير موقفه أمام دريَّة وإخفاء حقيقة خضوعه المخجل لسيطرة أخيه. كما تدلنا عليه أحداث .الفيلم السابقة. وكما يؤكده لنا دفاعه العصبي عن نفسه ضد تهمة خضوعه لأخيه

- لا يا دريّة أنا مش آلة بيحركها أخوياً...

وفي لقائه الأخير معها تسأله عن سبب وجومه

- حصل إيه!؟.

:فيصرخ منصور بلا وعي

- أخويا كان عندي دلوقت. وعرف كل حاجة.

- ورأيه إيه!؟.

:فيرد عليها بعصبية واضحة

- قلت لك يا درية ما يهمنيش رأيه هو مش حايتحكم في عواطفي ومشاعري.

كذاب.. هذا هو الوصف اللائق بمنصور في الفيلم. ومدع كذلك، لأن تتابع الأحداث يدلنا علي أنه مجرد آلة يحركها أخوه بالفعل، وإن أخاه يتحكم في عواطفه ومشاعره حقاً، وكلامه نفسه – لو حللناه – شاهد علي عكس ما يزعم. وعلي أي حال فإن كاتب الحوار – وهو كاتب السيناريو أيضاً – لا يترك لنا :فرصة لاستنتاج ذلك أو تخمينه بأنفسنا وإنما يؤكده أيضاً بخط عريض بما يصفه على لسان دريَّة وهي تقول لمنصور

- أنت بتكذب علي نفسك.. قول أن أخوك السبب.. قول أنك خايف.

وهكذا فإن الفيلم يُدين منصور بمسالب أخرى. ويغير من شعورنا نحوه. فإذا كنا – في الرواية – نشارك عامر وجدي في اشفاقه علي منصور مما يُعانيه من تمزق داخلي حاد نعرفه أكثر مما يعرفه عامر وجدي نفسه. فإن الشعور الذي يخلفه فينا الفيلم نحو منصور هو الاحتقار وحده. ويضاعف من احتقارنا .له مضاجعته لزوجة صديقه واستاذه المعتقل. وهو ما لم يذكر في الأصل

.ولا يعني ذلك أن الرواية لا تُدين منصور. ولكن ما تدينه به غير ما يدينه به في الفيلم

منصور في الرواية متردد خائر العزيمة والقوى يبحث عن الهدف ولا يجده، يشل إرادته عقدة الشعور بالذنب، وعلاقته بأخيه تمثل أحد أبعاد مأساته. أما .في الفيلم فهو جبان خائن كذاب مُدع. وعلاقته بأخيه هي مأساته الأساسية

في الرواية. يمثل منصور صورة لقطاع كبير من شباب مجتمعنا الضائع. أما في الفيلم فهو مجرد شاب ساقط مهزوم. وهو ما تم أيضاً بالنسبة لشخصية .حسني علام. مع فارق الخلاف بين الإثنين

:حُسني علام *

."لقد قذفت بي طبقتي إلي الماء والقارب يميل إلي الغرق"([26])

هذا هو الوصف الدقيق لوضع حسني علام يأتي علي لسانه نفسه: شاب ثري من أسرة إقطاعية يملك 100 فدان. طلب يد قريبته فرفضت لأنه لا يملك .شهادة.. والأرض علي كف عفريت. ضاق بالإقامة في فندق سيسيل بالإسكندرية لأنه يذكره بقصة أسرته في طنطا، فالنتقل إلي بنسيون ميرامار

يكره الشعر كما يكره سيرة الشهادات.. ويخشي – مثل طُلبة مرزوق – نزلاء البنسيون "سرحان منتفع ومنصور غالباً مرشد، حتي العجوز – يقصد عامر وجدي – فمن يدري والمدام نفسها لا يبعد أن تكلفها جهات الأمن بنوع من المراقبة علينا"([27]). أما طُلبة مرزوق فهو "الوحيد الذي أُضمر له حباً واحتراماً"([28]). ويشاركه حسني الشعور بالجبن علي مواجهة الآخرين برأيه. "ثم وثبت بي رغبة ملحة في الجهر برأيي لأكون صادقاً مع نفسي ولو مرة واحدة في السهرة الطويلة... ولكني لم أفعل"([29]). فالاثنان تجمعهما نفس الطبقة ونفس المشاعر تقريباً. وإن كان طُلبة يمثل جيل الشيوخ وحسني يمثل .جيل الشبان

عندما رأى زُهرة قال عنها "أجمل مما يليق بخادمة... أجمل مما يليق بسيدة"([30]). ومع ذلك فهي عنده ليست أكثر من مجرد "خادمة ممتازة لملء فراغ :شقتي المستقبلة"([31]). وعندما علم بقرارها التعلم قال لها

- شدي حيلك، فعندما يتحقق مشروعي الكبير سأكون في حاجة إلي سكرتيرة([32]).

فهو رغم إعجابه بها لا يتخليى عن نظرة الاستعلاء الطبقية لها، دائماً يراها تحت. ولذلك فهو يتصور أنها "سوف تعشقني من النظرة الأولي"([33]). ولا يفسر صدها له في البداية إلا كنوع من الدلال والدلع. ويلمح علاقة الود بينها وبين سرحان فيكلمه علي أساس أن يشاركه حب زُهرة!! ويأتي يوماً مخموراً .ويحاول الاعتداء علي زُهرة فتدفعه عنها ويشتبك معه سرحان في معركة بالأيدي

يسهم في تحديد أبعاد شخصيته الأساسية علاقته بموضوعات ثلاثة، الجنس والسيارة والمشروع التجاري الموهوم. ويتجسم من خلال علاقته بهذه الموضوعات إحساسه بالضياع إذ يتخذها مسار للهروب من أزمته. فهو يزعم أمام الآخرين بأنه يبحث عن مشروع تجاري يستغل فيه ثروته الكبيرة لكنه لا يبذل أدنى جهد لتحقيق هذا المشروع الذي يحلم به إلي أن يأتي له المشروع صدفة علي لسان صفية بأن يشتري الملهى الذي تعمل فيه ويتم بواسطتها .الاتفاق المبدئي مع الخواجا ليحل محله

.(وهكذا يتمخض المشروع – علي حد قول الدكتورة لطيفة الزيات – عن "ماخور يجسد هلاكه المعنوي"([34]

والجنس وسيلة أخرى للهروب من الملل الذي يحاصره حتي أنه عندما ضاق بجلسته مع نزلاء البنسيون ليلة غناء أم كلثوم، ينطلق بسيارته في منتصف الليل إلي قوادة عجوز في الخمسين ولا يجد غيرها فيدفعها إلي حجرتها وهي تعتذر عن عدم استعدادها فيرد عليها:

.(لا أهمية لذلك. ولا أهمية لأي شيئ([35] -

وفي يوم آخر لا يجد ما يعمله فينتقل من قوادة إلي أخرى وكل منهن تقدم له أطيب ما عندها وأخيراً يأخذ واحدة ويمارس معها الجنس في الطريق العام خارج المدينة تحت المطر...

.(ألا تودين أن تُخرجي لسانك للدنيا ومن عليها وأنت في حماية هذه الغضبة الكونية؟"([36]" -

.والواقع أنه هو الذي يريد أن يخرج لسانه للدنيا التي أخرجت لسانها له

.وعلاقة حسني علام بسيارته علاقة فريدة تجعل منها شخصية أساسية من الشخصيات التي يتعامل معها

.(قنبلة ؟ صاروخ ؟ فكرة جنونية ؟ كلا أنها سيارة الأحمق: ياللشيطان أنه حسني علام"([37]"

هذا هو تعليق منصور باهي عندما فوجئ في الطريق باندفاع سيارة حسني.. وحسني دائم الاندفاع المجنون بسيارته الفورد" بلا هدف معين سوي رغبته الأبدية في التجوال.. والسرعة الجنونية"([38]).

إن سيارة حسني علام لا تنقله فقط إلي مصادر المتعة في البيوت السرية، وإنما تمثل هي نفسها مصدراً خاص للمتعة "ولكي أستمتع بأكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت إلي الطريق الصحراوي فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين كم. ثم رجعت بنفس السرعة"([39]). كما أنها وسيلته للهروب من الضيق عندما يلم به كما فعل عقب أحداث مقتل سرحان "صممت علي غسل رأسي بجولة من جولاتي الانطلاقية"([40]).

وجنون السرعة. والإغراق في الجنس، وادعاء البحث عن مشروع للإيهام بالقدرة علي العمل هي ردود أفعال حسني المرضية إزاء إحساساً بالضياع الذي عمل علي تكوينه: فشله في الزواج، وعدم حصوله علي شهادة. وعدم الاطمئنان في الاعتماد علي الأرض كسند للحياة. وإشراف طبقته علي الانهيار. وبذلك تكشف الرواية عن أزمة حُسني علام وتقدم لنا من خلاله صورة إنسانية متكاملة لها أبعادها المتعددة تمثل نموذجاً آخر من نماذج الشباب الضائع في مرحلة معينة من تاريخ مجتمعنا.

أما الفيلم فقد أسقط عن الشخصية كل أبعادها تقريباً ولم يحتفظ منها بغير ما يهمه لاجتذاب الجمهور وهو اهتمام حسني بالجنس. وذلك بعد أن أضفي عليه – كما فعل مع طُلبة مرزوق – شيئاً من خفة الدم يدعمها تمثيل الممثل الكوميدي أبو بكر عزت. كما خلصه من حذره وكراهيته للآخرين. ولم يذكر الفيلم فشله في الزواج أو إخفاقه في الحصول علي شهادة ولم يتطرق إلي مسألة المشروع الوهمي سوى مرة. ولم يكن لها أي صدى علي الأحداث أو على شخصيته. وأما عن علاقته الفريدة بسيارته فهي مفقودة تماماً.

ويبدو حسني في الفيلم وكأنه لا يعاني شيئاً علي الإطلاق. مجرد شاب ثري يعيش كما يهوي. لا نجد تبريراً لنشاطه الجنسي الزائد. اللهم إلا إذا كان الثرائ – في حد ذاته – تبريراً كافياً لذلك. وخسر الفيلم بذلك طابع الشخصية الإنساني الحي كما خسر الجانب الدرامي منها. وفشل في أن يجعل من حسني علام ممثلاً لضياع فئة أخري من شباب مجتمعنا. وأصبح لا يمثل إلا نفسه.

وقد سبق أن ذكرنا قيمة فن السينما في خلق علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء لم يسبقه إليها فن آخر. وقد قدمت الرواية للفيلم فرصة نادرة للإفادة من هذا النوع الجديد من العلاقات يتمثل في علاقة حسني بسيارته. وكان جديراً بالفيلم أن يفيد من هذه العلاقة في تقديم بعض المشاهد السينمائية الخالصة.

وأرجو أن يتذكر القارئ معي مشهد السيارة الشاعري في أول فيلم "رجل وامرأة" كنموذج علي استخدام السيارة سينمائياً. أما فيلليني فيقدم لنا نموذجاً أقرب إلي موضوعنا في الجزء الخاص به من فيلم "قصص ممنوعة". ونقصد بالتحديد المشهد الأخير منه حينما يتسلّم البطل سيارته بعد أن وصل إلي قمة أزمته النفسية، فينطلق بها في جنون يؤدي إلي الموت، وكان أقوي مشاهد الفيلم تأثيراً. ولم يكن جنون حسني في اندفاعه بسيارته أقل من جنون بطل فيلليني. بل أن علاقة حسني بسيارته – في الرواية – كانت أكثر ثراء من علاقة بطل فيلليني بسيارته التي لم يحصل عليها إلا في نهاية الفيلم. ومع ذلك لم يستطع فيلم "ميرامار" أن يفيد من هذه العلاقة وأسقطها من حسابه تماماً من البداية.

:سرحان البحيري*

تجذبه زُهرة إلي النزول في البنسيون. رآها مرة في محل البقالة فلفتت نظره. "سارت في طريقها فسرتُ وراءها. ولا غاية لي إلا تحية الجمال ذي العبير الريفي الذي أحبه"([41]). وفي البنسيون يقدم لها نفسه:

..محسوبك سرحان البحيري يازُهرة -

:فلم تملك أن سألت

بحيري؟ -

.من فرقاصة بالبحيرة -

:كتمت ضحكة وهي تقول

.(وأنا من الزيادية([42] -

.وتميل إليه زُهرة من البداية. وتسلم لغزله وأحضانه

كان ينظر إليها "بعين صقر تود أن تشدها إليها إلي الأبد"([43]). لكنه لا يلبث أن يقع في حبها فيقاوم "شعرت أن الحب يجرفني معه إلي هاتية فغرزت قدمي في الحافة راميا بثقلي إلي الوراء"([44]).

يدعوها إلي زيارته ليلاً فترفض. يطلب منها الإقامة معه في مسكن خاص فتلمح له بالزواج. ولكنه يرى "الحب عاطفة يمكن معالجتها علي نحو أو آخر، أما الزواج.. إذا لم يرفعني من ناحية الأسرة درجة. فما جدواه ؟"([45]).

نفعي. انتهازي. له تطلعات طبقية واضحة.

يكشف من البداية عن نوعية تطلعاته وهو يسأل صديقه مستنكراً: "خبرني بالله عن معني الحياة... بلا فيلا وسيارة وامرأة ؟"([46]).

وبدافع من اتجاهاته النفعية الانتهازية التطلعية يصادر حبه لزُهرة ويقنع نفسه بالزواج من مدرستها علِيّة – دون عاطفة – لأنها ستحقق له نفعاً أكبر بوظيفتها وأسرتها.

وتمثل هذه الاتجاهات إطاره الأخلاقي الذي يتحرك داخله ويحدد علاقته بالآخرين وما يؤمن به من مبادئ.

كان وفدياً قبل الثورة. ومع الثورة تحول إلي اشتراكي ونفذ داخل منظماتها السياسية...

لا يطمئن إلي طُلبة مرزوق ومع ذلك فهو يتبادل معه الحديث بل ويحرص علي احترامه ومجاملته والتودد إليه "شئ في أعماقه قال لي أنه لا يمكن أن يكون خالي الوفاض تماماً"([47]).

كما يتودد إلي حسني علام أملاً في أن يعمل معه في مشروعه الوهمي. "... وأنا قد أكره فكرة طبقته ولكني أفتتن بأي شخص منها إذا ساقتني الظروف الممتازة إلي صحبته"([48]). وعندما يهاجم حسني حبيبته زُهرة وهو مخمور يحاول سرحان أن يتدخل بحرص: "أردت أن أنقذها بلا فضيحة، ومع الإبقاء علي علاقتي بحسني" !!([49]).

وعندما يعلم أن لعليَّة أخ في السعودية لا يفوته أن يسألها "أمن الممكن أن يرسل لنا بعض البضائع النادرة الجيدة من هناك؟؟"([50]).

وطبيعي أن تنتهي اتجاهاته الانحرافية نحو الجريمة حيث يدبر مع صديقه المهندس "علي بكير" مؤامرة لسرقة حمولة لوري بالغزل من الشركة التي يعملان بها.

- لما يخلق الله الجبناء من أمثالك؟ ([51]).

هكذا قالت له زُهرة بعد أن بصقت في وجهه عندما اكتشفت خيانته لها.

كما قالت له:

- وغد حقير.. غور في ألف داهية([52]).

و "غار" سرحان البحيري. فقد اكتشفت الجريمة، ولم يكن له مفر من الانتحار.

كان سرحان البحيري أقرب شخصيات الفيلم إلي الأصل. فقد احتفظ له الفيلم بكل سفالته ووقاحته. وزاد عليها ابتزازه لأموال عشيقته السابقة صفيَّة حيث رأيناه عقب زيارته الأخيرة لها يطلب منها عشرة جنيهات بحجة أنه نسي محفظته في البيت، وترد عليه:

- دايما كدة أنت بتنسي!!.

رغم أن سرحان الرواية يُبرئ نفسه من هذه التهمة بالذات "كانت حياتنا مُشتركة بكل معنى الكلمة عدا المجاملات التي كانت تنفحني بها في المناسبات والتي عجزتُ – لظروفي الخاصة – عن ردها. غيري آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالاً فاحشاً"([53]).

أما عن علاقته بزُهرة. فقد كانت عين سرحان البحيري إليها في الفيلم تكاد أن تكون "عين الصقر" حقاً. وقد قام بدوره يوسف شعبان الذي سبق أن قام بدور مُماثل تقريباً – وكان أول أدواره الناجحة – مع حسن الإمام. وهو دور قواد في زقاق المدق المأخوذ أيضاً عن رواية نجيب وأن كان قواد زقاق المدق يصطاد حميدة ليقدمها إلي جنود الاحتلال، فإن سرحان البحيري في ميرامار يحاول أن يصطاد زُهرة لنفسه. وفي الحالتين يريد أن يستغلها لحسابه الخاص دون مقابل باسم الحب والزواج.

ولكن شخصية سرحان أكثر ثراء من شخصية قواد زقاق المدق. وهو لا يلبث أن يقع في حب زُهرة بالفعل. ورغم أنه يقاوم حبه ويدرس عليه ليحقق أطماعه. ورغم أن زُهرة بصقت في وجهه عندما علمت بخيانته لها فإنه يعترف "لم أبرأ تماماً من حبها. وهو العاطفة الصادقة الوحيدة التي خفق بها قلبي الممزق الأهواء"([54]).

ويكشف لنا هذا الشرخ في نفسية سرحان عن الجانب الإنساني عنها الذي لا يزال يخفق داخله. ولكنه يخنقه فيخنق نفسه. وقد أغفله الفيلم تماماً لأنه أراد – كما يبدو – أن يذبح سرحان بلا شفقة ولا يشيعه بغير لعنات طُلبة مرزوق وسخرياته اللاذعة منه.

* عامر وجدي:

وفدي قديم "كان له في الرجاء جانب يريده الأصدقاء. وفي الخوف جانب يتجنبه الأعداء"([55]).

وكان صحفياً من أصحاب البلاغة. ولكن زمن البلاغة ولَّ "هل عندك عبارة تصلح لراكب الطيارة"([56]). هكذا اعترض رئيس التحرير علي كتابته.

وكان أزهرياً رموه بالإلحاد لأنه اشترك في تخت مطرب ذات ليلة. وطُرد من الأزهر. وعندما تقدم للزواج رفض طلبه لنفس التهمة.

جاء إلي البنسيون بعد أن أحيل علي المعاش. يجتر ذكريات شبابه.

هو الذي يفتح الباب لزُهرة. وهو الوحيد الذي يودعها في النهاية، وطوال الأحداث يعاملها بحنان أبوي. يُسدي لها النصيحة. ويهديها قلماً وكراسة عندما يعلم بعزمها علي التعلم ويعرض عليها مساعدته. ويقف إلي جانبها في أزمتها ويخاف عليها من أطماع الآخرين.

- أني في الواقع أحبك وأخاف عليكِ.

- (أنا فاهمة.. لم أعرف فعلا رجلاً مثلك منذ أبي، وأنا أحبك أيضاً([57]).

ولذلك كان عامر وجدي موضع سرها. وعنه نعرف كثيراً من أخبارها. وأخبار غيرها من نزلاء الفندق. وهو يعامل الجميع بصدر رحب بعد أن رفع عنه عامل السن – وقد بلغ حوالي الثمانين – مشاعر الكراهية للآخرين. وعنه يقول منصور باهي "تبين لي أن عامر وجدي هو أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب"([58]).

وعامر وجدي لا يشارك في أحداث البنسيون وإنما يقوم في الرواية بدور الراوي. هو مؤرخ أحداث ميرامار المحايد. أو أنه أقرب شخصيات الرواية لأن يقوم بهذا الدور. يحتل جزءين من الرواية أولها وآخرها. يسرد فيهما ما يراه من الأحداث داخل البنسيون. ويعلق عليها. أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر. بالارتداد إلي ذكريات سابقة أو تلاوة آيات معينة من القرآن.

إن عامر وجدي خلال السرد يرتد إلي أحداث سابقة من ذكرياته الخاصة تفجر بتقابلها مع ما يجري من أحداث معانٍ جديدة. وبعض ما يتذكره يرتبط مباشرة بتاريخنا القومي مما يؤكده دوره في الرواية كمؤرخ. ويصبح هو نفسه جزءاً من تاريخنا. في حديثه مع ماريانا مثلاً عن أزمتها عام **1925** التي أجبرتها علي افتتاح البنسيون يتذكر أزمة الزعيم مع الملك في نفس العام. وعندما تأتي زُهرة البنسيون تاركة القرية وراءها يتذكر أمه التي رفضت أن تنتقل معه إلي القاهرة.. وهكذا.

ويلجأ عامر وجدي إلي القرآن بين حين وآخر يتلو بعض آياته. وتعمل هذه الآيات كمدخل لما يليها من أحداث أو تعليق لما سبق منها. ونضرب مثلاً علي ذلك الآيات التي يتلوها مع قدوم طُلبة مرزوق "يا معشر الجن والإنس أن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا، لا تنفذون إلا بسلطان" ([59]).

وعقب الأحداث الأخيرة لمقتل سرحان واعتراف منصور بقتله وغموض الموقف كله يتلو عامر وجدي "... أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من سحاب ظلمات بعضها فوق بعض..."([60]).

ولكن دور عامر وجدي في الفيلم يتقلص حتي يكاد أن يتلاشي تماماً، فلم نعد نري الأحداث من وجهة نظره أو من وجهة نظر غيره، وقد اختار الفيلم – وله الحق في ذلك – وجهة النظر الموضوعية في سرد الأحداث، علي خلاف الرواية التي كانت ترويها من وجهات نظر ذاتية. كما تخلص الفيلم من الارتداد إلي ذكرياته السابقة. وقد نجد للفيلم الحق في ذلك أيضاً ولكن لماذا سحب منه دوره في التعليق علي الأحداث وأسنده إلي طُلبة مرزوق بدلا منه!؟؟. وأخذ التعليق بالطبع شكلاً آخر يتفق وشخصية طُلبة مرزوق!!؟.

أما المصحف الذي رأيناه في يد عامر وجدي في الفيلم فلم يكن أكثر من مجرد إكسسوار خارجي ليس له أهمية تعبيرية فيما عدا المشهد الأخير حيث نسمعه وهو يودع زُهرة بنظراته يختتم الفيلم بنفس الآيات التي اختتم بها الرواية "الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان علمه البيان...".

وهكذا لم يعد في الفيلم من شخصية عامر وجدي الرواية غير شبحها وأن احتفظ له بمشاعر الأبوة نحو زُهرة لكنها بقيت في الظل، ودوره الأساسي في الفيلم ينحصر في إتاحة الفرصة لطُلبة مرزوق كي يلقي بتعليقاته الساخرة للجمهور من خلال حديثه معه.

* محمود أبو العباس:

برجوازي صغير يبيع الجرائد ويأمل أن يتوسع في تجارته بشراء مطعم بنيوتي. ويعرض عليه سرحان أن يشاركه فيرفض.

- (كلا، لا أحب الشراكة، ولا أريد للمطعم أن يكبر فيلفت نظر الحكومة إلينا([61]).

ويطمع محمود أبو العباس في الزواج من زُهرة:

- (هي زبونة يومية، لم نطرق الموضوع بصراحة، ولكني خير من يفهم في النسوان"([62]).

ويقول له سرحان بأنها عنيدة وأبيّة النفس فيرد عليه بنفس الثقة:

- (أني أعرف الدواء لكل داء([63]).

ولكن زُهرة ترفضه عندما يتقدم إليها عن طريق ماريانا. والسبب تقوله لعامر وجدي:

- (سأعود معه إلي مثل حياة القرية التي سبق هربت منها([64]).

أما كيف استطاعت أن تستنتج هذا الرأي. فقد سمعته مرة يقول لأحد أصدقائه:

فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقل ولا دين، والوسيلة الوحيدة التي تجعل منهن حيوانات أليفة هي .." - الحذاء"([65]).

يشتبك مع سرحان لأنه – كما قال له حسني – عشيق زُهرة. ولكنه يتصالح معه في النهاية، ويدعوه للعشاء علي حسابه في مطعمه الجديد. مطعم بنيوتي السابق. ويقبل سرحان الدعوة.

وهكذا تربط الرواية بين محمود أبو العباس وسرحان البحيري الذي يماثله في تطلعاته وتضمه نفس الطبقة. والرواية إذ تختار له أن يحل محل الخواجة تشير إليه بإصبع الاتهام.

ولكن الفيلم الذي يُغرق في إدانة سرحان بلا رحمة، يحاول أن يرفع عن محمود أبو العباس اتهاماته، أو يظن ذلك، بأن جعله يعتذر لزُهرة عن رأيه في المرأة. وبدل أن يشتري مطعم بنيوتي يفتتح مكتبة ويستبدل الجلابية بالقميص والبنطلون ويزعم أنه التحق بمدرسة ليلية ليتعلم الكتابة والقراءة مثل زُهرة.

وقد أجري الفيلم هذه التغييرات ليجعله جديراً بالزواج من زُهرة. غير أن هذه التغيرات لم تخلق منه شخصاً آخر. فقد احتفظت له بنفس الطبقة ونفس التطلعات. ولا يُغيّر من ذلك استبدال مطعم بنيوتي بالمكتبة وإن كنا نفقد في الحالة الثانية القيمة الرمزية لإحلال محمود محل الخواجة.

وإقتناع زُهرة به في النهاية لا يزور رأي نجيب محفوظ في روايته فقط. وإنما هو إلي جانب ذلك في حدوده الجزئية. يمثل بالنسبة للرواية ككل. الغاية التي تنتهي إليها بقية التزويرات العديدة السابقة. وبهذه لا يصبح الخلاف بين الفيلم والرواية خلافاً في التفاصيل التي تشكل المغزي وإنما هو قلب للمغزي رأساً علي عقب. كما يتبين لنا ذلك تواً عندما نعرف من هي زُهرة ؟ وما هي قضيتها ؟

* زُهرة:

قد يعجب قارئ الرواية عندما يجد أن زُهرة التي تدور حولها الأحداث الأساسية للرواية. وترتبط بها كل الشخصيات. لا نتعرف عليها من خلال حديثها الذاتي كما تعرفنا على شخصيات الرواية الأربعة الرئيسيين (عامر وحسني وسرحان ومنصور باهي) وإنما نتعرف عليها من خلال وجدان الآخرين وهم يروُون علاقتهم بها وعلاقتها بهم، ولعل سر هذا – علي حد قول محمود أمين العالم – "أنها رمز أكثر منها حقيقة"([66]).

إنها رمز مصر الباحثة عن سند، عن حب، عن استقرار، عن سعادة"([67])"

فهي مصر حين تطالب بالكرامة. "أمن العيب أن أطلب لنفسي حياة كريمة ؟" ([68])

وهي مصر حين تتمسك بموقفها. "صفاء الحب، التعليم، النظافة، الأمل"([69])

وهي مصر حين تطالب بحريتها، "أنا حرة ولا شأن لأحد بي"([70])

وهي مصر حين تقرر رفع الفوارق الطيفية، "كلنا أبناء حواء وآدم"([71])

وهي مصر في كل ما تقوله. وفي كل ما تفعله وحتي حينما تقول: "ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله مادمت لا أستطيعه"([72])

وعندما يقول لها عامر وجدي رداً علي كلامها بتغير الدنيا: "الدنيا اتغيرت ولكنهم لم يتغيروا بعد"([73])

يشير بذلك في الواقع إلي مأساة مصر في أبنائها بينما كان يعني سرحان البحيري.

ويؤكد رمزيتها طمع الجميع في احتوائها ابتداء من زوج اختها إلي بعدها في القرية إلي كل شخصيات البنسيون وحتي بائع الجرائد خارجه، فيما عدا المناضل القديم عامر وجدي الذي أحبها بقلب الأب.

وكل شخصية من هذه الشخصيات نمط يرمز إلي طبقة أو فئة أو قيمة معينة مثل الرجعية والإقطاع والاستعمار والانتهازية والخيانة والغش غيرها من القيم التي تعاني منها مصر وتناهضها.

والرمز عند نجيب محفوظ كما هو عند كل كاتب كبير لا يفرض نفسه علي الواقع وإنما ينبع عنه. ولذلك تحتفظ زُهرة كما تحتفظ كل الشخصيات الأخري، وكل أحداث الرواية بمستواها الواقعي الحي بكل نبضاته الحارة. وكل كلمة مما سبق تنبثق تلقائياً من السياق وشخصياته التي لا يساورنا الشك لحظة في واقعيتها.

وزُهرة فلاحة شابة مات عنها أبوها و "أراد زوج أختي أن يأكلني فزرعت أرضي بنفسي"([74]) ثم أراد جدها أن يبيعها بالزواج إلي رجل في عمره فتركت لهم القرية ورحلت إلي الإسكندرية لتعمل في بنسيون ميرامار. وكان أبوها يأخذها معه إلي هذا البنسيون قديمًا لبيع الجبن والزبد، وعندما جاء زوج أختها مع زوجته لاستردادها رفضت زُهرة بإصرار العودة معه إلي القرية.

لن أرجع ولو رجع الأموات([75]) -

فقد قررت زُهرة أن تملك مصيرها.

أنا حرة ولا شأن لأحد بي([76]) -

وزُهرة إذ تنشد حريتها شأنها شأن مصر. تدخل في صراعات ضد الاستغلال ذلك الصراع الذي بدأته في القرية وتواصله في المدينة برد طُلبة مرزوق عن

مداعباته الداعرة، والدفاع عن نفسها ضد محاولة حسني الاعتداء عليها، ورفض وصاية ماريانا عليها بالتساهل مع الزبائن والاستسلام لمداعباتهم.

وهي ترفض طلب يدها من محمود أبو العباس لأنها تري ببصيرتها "سأعود معاً إلي مثل حياة القرية التي هربت منها"([77]).

"لن أبقي جاهلة".

"سأتعلم بعد ذلك مهنة.. فلن أبقي خادمة"([78]).

وتتنازل بالفعل عن جزء من أجرها البسيط تدفعه للمدرسة التي تبدأ في تعليمها.

ويمين زُهرة في نضالها إمكانيات ثلاث هي: القوة البدنية، والذكاء، والثقة بالنفس. وهي في كل حالة من هذه الحالات تفوق ما يتصوره الآخرون عنها. فسرحان يقول:

- "لم أتصور أنها مميزة بنفسها لذلك الحد"([79]).

وكانت ماريانا أول من اكتشف ذكاء زُهرة وقوتها الداخلية من أول يوم عملت فيه زُهرة لديها.

- البنت مدهشة يا عامر بك، مدهشة بجد، ذكية وقوية. من مرة واحدة تعرف المطلوب منها.

ويفاجأ عامر وجدي بقوتها عندما يراها وهي تدافع عن نفسها ضد اعتداء صفية عشيقة سرحان السابقة التي أرادت أن تتحرش بزُهرة جسديًا.

- إنك ملاكمة جبارة يا زُهرة([80]).

أما طُلبة مرزوق فيقول عنها بعد تجربته الفاشلة معها:

- "دي قطة متوحشة، لا يغرك منظرها في الفستان، وجاكتة المدام الرمادية، دي فعلا أنها قطة متوحشة"([81]).

ويصف سرحان البحيري معركتها معه في النهاية عندما اكتشفت خيانته فيقول:

- انقضت علي ولطمتني علي وجهي بقوة مذهلة... قبضت علي يدها بقسوة ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتني للمرة الثانية على وجهي. فقدت وعيي فانهلت عليها ضربا وصفعاً وهي تبادلني الضرب والصفع بقوة فاقت كل تصوراتي"([82]).

وعندما يقول لها عامر وجدي مشفقاً عليها عقب محاولة حسني علام الاعتداء عليها:

- الحق أن المكان لا يليق بك.

فترد عليه:

- بوسعي دائماً أن أدافع عن نفسي وقد فعلت([83]).

الوحيد الذي استطاع أن يخدعها سرحان البحيري. ولم تستطيع أن نكتشف كذبه.

- هل تبين لك كذبه ؟

- كلا أنه يحبني أيضاً، ولكنه يتكلم دائماً عن العقبات.

- ولكن ما ذنبك أنت يجب أن تعرفي لنفسك طريقاً.

- ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله مادمت لا أستطيعه([84]).

وعندما تدرك أنه يتهرب من الزواج بها تتمتم بغضب مكتوم.

- يجب أن أندم علي حبي لك([85]).

ولكنها لا تستطيع أن تنزع حبه من قلبها.

- إني أحبك. خطأ لا حيلة لي فيه([86]).

ولكن عندما تعلم بخيانته فإنها تلفظه:

- وغد حقير غر في ألف داهية([87]).

.ومع ذلك فقد صعقت – علي حد قول ماريانا – عندما سمعت بخير موته

..ولا تسمح ماريانا ببقائها بعد أن أصبحت تتشاءم منها. ويحاول عامر وجدي أن يتدخل لبقائها بالبنسيون ولكن ماريانا أصرت علي رأيها بعناد

.(ومن الناحية الأخري صارحتني زُهرة بأنها لن ت قبل البقاء حتي أو عدلت المدام عن رأيها" ([88]"

:ويعيد عامر وجدي عليها نصيحته بالزواج من محمود أبو العباس أ و الرجوع إلي القرية ولكنها ترفضهما. ويسألها عامر وجدي

ماذا أعددت للمستقبل ؟ -

.(كالماضي تماماً حتي أحقق ما أريد ([89] -

:ونترك زُهرة البنسيون "وقد أنضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة" ([90]). وفي أذنها همسة عامر وجدي

ثقي من أن وقتك لم يضع سدي، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح" -
.(المنشود" ([91]

وقد عرفت زُهرة تماماً من خلال رحلتها إلي بنسيون ميرامار من لا يصلحون لها. وكل من قابلتهم لا يصلحون. وحتي عامر وجدي نفسه – رغم حبه لها .– لا يملك حتي أسداء النصيحة الصائبة. فقد لعب دوره – فيما مضي – وانتهي

أما الفيلم فقد اختار لها الزواج بمحمود أبو العباس. والواقع أن هذا الزواج جاء نهاية متسقة مع المقدمات السابقة لأحداث الفيلم. ومع ما تم من تغييرات .في الشخصيات. ومنها شخصية زُهرة. وهي ما يهمنا الكشف عنه الآن

وقد عمل كاتب السيناريو علي لي عنق زُهرة من البداية. فأول ما يلفت نظرها عند أول نزولها الشارع في المدينة هو فستان في فترينه تطمع في الحصول ."عليه "الستات عندنا في البندر كلهم لابسين فساتين وستات اسكندرية ما هم لابسين فساتين برضه

ويحدد هذا الطموح من البداية الوجهة الجديدة التي أخذتها شخصية زُهرة، وطبيعي أن أي فتاة يمكن أن يلفت نظرها هذا الفستان أو ذاك. ولكن عندما نختار في عمل فني حدث ما يصبح الحدث أكبر من كونه مجرد مشاعر عادية ويحمل دلالة معينة تبرر أهمية اختياره من بين العديد من الأحداث الأخري الممكنة. ويحدد هذا الاختيار ولاشك من امتداد شخصية زُهرة إلي أبعاد رمزية تمثل بها مصر. خاصة أن تبرير اهتمامها بارتداء الفستان – في حوارها .السابق – لا يرتفع إلي أكثر من رغبتها في تقليد ستات البندر وستات إسكندرية ولا يحمل أي قيمة إيحائية كان من الممكن أن يحملها

.ومع تقدم الأحداث يتأكد لنا هذا المعني عن شخصية زُهرة التي ي خلصها الفيلم من أبعادها الرمزية ويحولها إلي مجرد فلاحة ساذجة هربت من القرية

:ويبرز التواء شخصية زُهرة أكثر ما يبرز في علاقتها بسرحان البحيري. عندما يمدها بالزواج مثلاً تقول له

.أنا مالقش لمقامك.. ده أنت من توب وأنا من توب -

:ويحاول سرحان أن يتقرب إليها

.ما تقوليش كدة أنا فلاح زيك وعيلتي زي عيلتك -

:فتصر علي تحقير نفسها

.ده أنا خدامة وأنت بيه ومقامك كبير -

."فأين هذا الشعور بالدونية من شعور زُهرة بالعزة في الرواية التي يعترف بها سرحان نفسه "لم أتصور أنها معتزة بنفسها إلي ذاك الحد

.وأين هذا من قولها بخصوص علاقتها بسرحان علي وجه التحديد

.كلنا أبناء حواء وآدم -

..هذا حق ولكن -

الدنيا تغيرت أليس كذلك ؟ -

.ولكن يبدو أن الفيلم لا يؤمن بأن الدنيا تغيرت. ويرتد بزُهرة التي تعيش عصرها وتعاني من صراعاته إلي عصر السادة والعبيد

.ويؤكد وعي زُهرة بالعصر في هذه الناحية بالذات سخريتها من طُلبة مرزوق

.(يظن نفسه باشا وقد مضي عهد الباشاوات ([92] -

ولكن زُهرة في الفيلم لا تعرف أن عهد الباشوات قد مضي. أو أنها لا تعترف بذلك. وهو ما يوصمها فوق ما سلف بالتخلف أيضاً، بالإضافة إلي أنه يقطع .علاقتها بمستواها الرمزي في الرواية

.وزُهرة التي ترفض وصاية أحد كما تدل عليه كل تصرفاتها في الرواية، تفرض علي نفسها مختارة وصاية سرحان في الفيلم

..كنت حا أطفش من البنسيون بالليل وأهج.. لولاك.. قلت لما أقول لك -

.وهو ما يناقض أيضاً شعورها بالثقة بالنفس ويوسمها بالخفة

وقارن بين قول زُهرة لسرحان في الفيلم عن سبب تعلمها:

- باتعلم عشان أبقي زي كل الستات وما تخجلش مني.

وقولها لعامر وجدي عندما يسألها عن فائدة العلم فترد عليه في الرواية:

- سأتعلم بعد ذلك مهنة. فلن أبقي خادمة.

في الرواية العلم وسيلتها إلي التحرر. أما في الفيلم فهو وسيلتها إلي الزواج من سرحان. وشتان بين الهدفين. وبقدر اتساع الهوة بين الهدفين يتسع الخلاف بين زُهرة الفيلم وزُهرة الرواية. وهدف زُهرة في الرواية لا يتعارض مع احتواء هدفها في الفيلم لأنه أكبر وأشمل منه. ولكن هدفها من العلم في الفيلم وهو الزواج بسرحان يجعل من العلم وسيلة مظهرية لتحقيق هدف جزئي محدود فيحط من قيمة الوسيلة بقدر ما يحط من قيمة الهدف. ويحط بالتالي من قيمة الشخصية نفسها.

ويهبط حوار زُهرة في الفيلم عن الزواج إلي الحد الذي يوصم شخصيتها بالسذاجة فضلاً عن تحريفه للأصل وتناقضه مع شخصيتها في الرواية. فهي ترد علي سرحان عندما يعرض عليها الحياة معه في مسكن خاص.

- كان أهون علي أبقي جارية للعجوز ولا أهربش من البلد عشان أقعد مع واحد من غير جواز.

- أنت مش واثقة فيه ؟

- ترضي لأختك أنها تقعد مع واحد من غير جواز ؟

فأول كل شئ أن زُهرة في الأصل قد تركت القرية بلا رجعة حتي لو رجع الأموات علي حد قولها نفسها. ولا يمكن أن تفكر في هذه المسألة أو أن تضعها موضع المقارنة علي الإطلاق. وبغض النظر عن ركاكة الصياغة التي لا تليق بعمل فني إلا إذا كنا لا نفرق بين ما يقال في الحياة اليومية وما يقال في العمل الفني، وهو الخلاف الذي يفصل بين ما هو حوار وما هو مجرد محادثة، أقول بغض النظر عن هذه الركاكة التي تحول بين هذا الكلام وأن يكون حواراً بالمعني الحقيقي للحوار الفني فإنه يضعف كثيراً من شخصية زُهرة، ويجعلها في موضع استجداء عاطفي رخيص وهي تسأل سرحان "ترضي لأختك أنها تقعد مع واحد من غير جواز ؟". وهو ما يتناقض كلية مع نفس المشهد في الرواية كما يصفه لنا سرحان نفسه:

- لنعش بعيداً عن هنا.

فتساءلت بارتياب:

- أين ؟

- في مسكن خاص بنا..

لاذت بصمت متلهف علي مزيد من القول. ولما تم نفق مني ما يشبع لهفتها غامت عينها بخيبة أمل. وتساءلت:

- عم تتحدث ؟

- أنك تحبينني كما أحبك..

قالت بصوت خافت:

- أنا أحبك ولكنك لا تحبني.

- زُهرة..

- أنك تنظر إلي من فوق كالآخرين.

قلت بصدق كامل:

- إني أحبك يازُهرة. من كل قلبي أحبك والله شهيد.

فكرت قليلاً بكدر ثم سألتني:

- اتعتبرني إنسانة مثلك ؟

- وهل في ذلك من شك ؟

هزت رأسها نفياً.

أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها فقلت:

- توجد مشاكل لا حل لها.

واصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت:

- واجهتني مشاكل كذلك وأنا في الغربة ولكني لم أخضع لها.

وهكذا نجدها علي عكس استكانتها في الفيلم تحاصر سرحان بالاتهام تلو الاتهام "أنا أحبك ولكنك لا تحبني". "أنك تنظر إلي من فوق كالآخرين". ثم تصفعه في النهاية حينما تقارن بينها وبينه في مواجهة المشاكل. والفارق كبير واضح بين مستوي ذكاء زُهرة في حوارها بالرواية ومستوي ذكائها في

.الفيلم في نفس الموقف. وكذلك بالنسبة لمستوي نضج الشخصية وعمقها

أن حوار زُهرة في الرواية يكشف عن سلامة المنطق والقدرة علي الاستنتاج إلي جانب قوة الشخصية وصلابة إرادتها. أما حوار الفيلم فهو يدل علي عكس ذلك تماماً حينما يضعها في موضع الاستجداء والضعف والسذاجة.

وذكاء زُهرة الذي أشارت إليه ماريانا من البداية لا يكشف عنه حوارها في الرواية فقط - وكله حوار ذكي لمَّاح - وإنما تدل عليه كل تصرفاتها أيضاً. وقدرتها علي تبصر الأمور واستخراج دلالاتها. كما استدلت علي شخصية محمود أبو العباس من رأيه في المرأة وربطت بين رأيه في المرأة وعودتها إلي القربة إذا قبلت الزواج منه. ولذلك رفضته. والفيلم يرفع هذه الحادثة حيث أن محمود أبو العباس يطلب من سرحان المتوسط له في طلب يد زُهرة ويخبره سرحان برفضها دون أن يبلغها بالطبع ويحرمنا بذلك من رفضها الذكي له.

وهكذا نجد الفيلم يسلخ عن زُهرة أبعادها الأساسية الموجودة في الرواية حيث يرفع عنها ما اتسمت به من ذكاء وإحساس بالعزة والثقة بالنفس. وحتي قوتها الجسمانية التي تتميز بها أي فتاة فلاحة سلبها عنها. فزُهرة التي تعرف كيف تدافع عن نفسها و"أكون رجلاً عند الضرورة"، تعرف في الفيلم كيف تسرع بالاستغاثة والاستنجاد بغيرها. فهي تصرخ عندما يهاجمها حسني علام.

- تعالوا شوفوا السكران ده.. الحقوني.

ويلحقونها.. كما يحلقونها في كل مرة.

وقد تم تنفيذ الاشتباك بينها وبين غيرها في الفيلم بما يؤكد ضعفها الجسماني شأنها شأن أي فتاة من فتيات المدينة، ولم يكن بها ما يدهش الآخرين من هذه الناحية كما سبق رأينا في الرواية.

وبفقدان زُهرة في الفيلم لسماتها الأساسية الموجودة في الرواية. إلي جانب تحويل اتجاهاتها وتبديل أهدافها فقدت أيضاً أبعادها الرمزية وأصبحت زُهرة الفيلم شيئاً آخر تماماً لا يشترك مع زُهرة الرواية إلا في الإسم.

وقد كان من الممكن قبول زُهرة الأخري وقبول كل ما تم بها من تغيرات لو أن هذه الأخيرة كانت جديرة بالاحترام كعمل فني. ولكن ما حدث أن الفيلم قد ضحي بكل المكاسب التي وفرتها له الرواية بدون مقابل. وتحولت زُهرة إلي مجرد فتاة ريفية ساذجة هربت من القرية تشدها بهرجة وأضواء المدينة وتأمل في الزواج من أفندي. وعندما تفشل ترضي بالزواج من نصف أفندي هو محمود أبو العباس. وبذلك جاء زواجها من أبو العباس - كما سبق أن ذكرنا - متسقاً مع ما جري في شخصيتها من تغييرات وما جري للرواية عموما من تغيرات.

ولكن أي جريمة ترتكب في حق زُهرة التي لم تلتئم جراح حبها بعد لسرحان البحيري وصدمتها بموته (رغم إسقاطه من حسابها) حين نراها تستسلم لمحمود أبو العباس، إلا إذا أردنا أن ندفع بها إلي اليأس أو أن نحولها إلي تاجرة أخرى مثل بقية أعضاء ميرامار المتاجرين علي المستوي المادي وعلي المستوى المعنوي. والحل الثاني ربما هو ما اختاره الفيلم لها في رأيي.

جيرنيكـــا [93]

وأفلام الفـن

على الهامش

الفيلم القصير الذي تتناوله هذه الورقة بالتحليل "جيرنيكا"، يمثل نموذجًا من الابداع الفريد، من جوانبه الإبداع في التعبير بالحركة السينمائية.

واذا كنت قد ركزت في ورقة سابقة على الصورة في فيلم المومياء فالتركيز هنا على عنصر الحركة، في الفيلم نرى نماذج من ابتداع الحركة غير معهود على هذا القدر من الكثافة والتنوع، لتشمل إلى جانب حركات الكاميرا، وحركة العدسة زووم، ابتداع الحركة بالضوء، والحركة باستخدام طرق الانتقال المختلفة (القطع/ المسح/ التدرج في الظهور والاختفاء...)، فضلا عن الحركة التي يخلقها المونتاج ويحدد بها ايقاع الفيلم

جيرنيكا".. فيلم قصير 13 ق من إخراج آلان رينيه بالاشتراك مع روبرت هسان. ولا يقتصر الفيلم علي لوحة بيكاسو الشهيرة وحدها التي تحمل هذا" الاسم، وإنما يشمل أيضاً مجموعة من أعمال بيكاسو موضوعة في نسق معين يجعل من فكرة جيرنيكا العمود الفقري لها، كما يجعل من اللوحة نفسها – لوحة جيرنيكا – قمة للفيلم.

ويثير فيلم آلان رينيه عن جيرنيكا مشكلتين رئيسيتين:

الأولي عامة، عن العلاقة بين السينما والفنون التشكيلية. وهي المشكلة التي يثيرها كل فيلم من أفلام الفن. ونقصد بها الأفلام التي تستمد موضوعاتها من التصوير الزيتي أو الرسم أو النحت.

الثانية خاصة: عن أسلوب آلان رينيه المبدع في خلق الحركة السينمائية. وأقول أسلوب آلان رينيه وحده دون ذكر روبرت هسان، لأننا بعد مشاهدة أعمال رينيه الأخري التي أخرجها وحده فيما بعد، سواء القصيرة منها أو الطويلة، يتأكد لنا بوضوح أن الحركة السينمائية في هذا الفيلم تكاد أن تكون من صنع آلان رينيه وحده، إن لم تكن من صنعه بالفعل، لما بينها وبين أسلوبه في أفلامه الأخري من وحدة متشابهة متكاملة.

وفي رأيي أن آلان رينيه استطاع أن يقدم من خلال هذا الفيلم ومن خلال غيره من أفلام، نموذجاً من أرقي النماذج الخلاقة في الحركة السينمائية. وموضوع الحركة السينمائية عند آلان رينيه يستحق الدراسة المفصلة.

أما عن مشكلة العلاقة بين الفنون التشكيلية والسينما فاكتفي بترجمة نص المحاضرة التي كتبها بول وارن عن هذا الموضوع باعتبارها مقدمة وافية تحدد أبعاد المشكلة بوضوح وتركيز فيما يلي:

أوجه الخلاف:

تعرض السينما موضوعها كما يعرض التصوير الزيتي موضوعه في حدود مكانية معينة. ومن هذه الناحية يتم اللقاء بينهما منذ البداية. لكنه ربما كان اللقاء الوحيد، وبعده يبدأ الخلاف بسبب:

1. السينما بفضل أصلها الفوتوغرافي، تظل خاضعة للواقع. وقد يصل هذا الواقع في معالجته إلي مستوي التجريد كما في التأثيرية الألمانية لكنه لا يفقد أصله الواقعي، بينما يملك التصوير الزيتي حرية مطلقة، إذ يمكنه أن يحطم كل القيود التي تربطه بالطبيعة.
2. السينما فن ديناميكي، تستطيع أن تحلل الحركة كما تستطيع أن تفككها وتركبها. أما التصوير الزيتي فهو فن إستاتيكي، وسيظل كذلك رغم محاولته التعبير عن الحركة كما في أعمال روبنز مثلاً.
3. إذا نظرنا إلي صورة الفيلم معزولة عن سياقها نجدها لا تعدو أن تكون صورة فوتوغرافية لا صورة سينمائية. ومع ذلك فإن تكوينها ليس هو تكوين الصورة الفوتوغرافية، لأنه تكوين في الحركة. بينما يمثل التصوير الزيتي وجوداً حقيقياً مستقلاً بذاته. والتكوين فيه كامل لكنه محدد داخل إطار.
4. السينما فن زمكاني (فن زمان ومكان) لا يمكن للإنسان أن يغير تدفق اللقطة دون أن يغير معناها. بينما التصوير الزيتي فن في المكان فقط، والتدفق الوحيد فيه هو التدفق الذي يخلقه انتباهي الخاص بالانتقال من نقطة إلي أخري علي اللوحة، فهو تدفق شخصي ذاتي.
5. وتميل الصورة الفيلمية للاتجاه إلي الخارج. فهي تبدو كما لو كانت نافذة مفتوحة علي العالم ولكن التصوير الزيتي ينعزل عن العالم الواقعي بالإطار الذي يحيطه خالقاً بذلك عالماً آخر، وتتجه العين إلي مركز الصورة الزيتية كما لو كان هذا المركز هو القلب، فهو فن يتجه إلي الداخل عادة.
6. تخلق السينما الإيهام بالبعد الثالث عن طريق عمق المجال. وتجبرنا علي التسليم بواقع البعد الثالث، عندما تعطينا الجانب المقابل للجسم المُصور، فهي مثلاً تستطيع أن تصور الباب وما خلف الباب في لقطة واحدة تسير فيها الكاميرا من جانب إلي آخر. بينما يظل عالم التصوير الزيتي عالماً من بعدين فقط رغم خداع المنظور. ومهما حاولنا الاقتراب من صورة الباب، فلن يمكننا رؤية الجانب الآخر منه.

الكاميرا في مواجهة اللوحة:

وإذا كان الخلاف بين فني التصوير الزيتي والسينما إلي هذا الحد، فإن أول ما يتبادر إلي الذهن عن ترجمة أحد أعمال التصوير الزيتي أو أي عمل تشكيلي آخر إلي فيلم سينمائي هو السؤال عن مشروعية هذه المحاولة: هل يحق لنا أن نفرض المشاعر التي يخلقها شكل معين من أشكال الفن علي شكل آخر ؟ ه ل يصح إعادة ترجمة ما هو أصلا نتاج ترجمة سابقة ؟

إذا اعتبرنا التصوير الزيتي واقعاً مستقلاً بذاته، لماذا نمنع السينمائي إذن من استخدامه بينما نسمح له باستخدام أشكال أخري من الواقع مثل المناظر الطبيعية أو الوجه الإنساني ؟ وأي إنسان يمكنه أن يكلمنا علي الحرب مستخدما صور المدن المحطمة بقدر ما يمكن أن يكلمنا عليها مستخدما أعمال جويا أو بيكاسو الفنية.

غير أن معظم مصوري اللوحات الزيتية يذهبون إلي أن العلاقة الصحيحة والوحيدة في رأيهم، بين الكاميرا والتصوير الزيتي، هي أن تسجل الكاميرا اللوحة ككل بما فيها الإطار. وفي هذه الحالة لن تصبح السينما فناً وإنما تكون بالنسبة للتصوير الزيتي كالتسجيل بالنسبة للموسيقي. والسينما ترفض إلا أن تكون غير هذا. وبناء علي رفضها القيام بدور المسجل وإصرارها علي الاحتفاظ بقيمتها كفن في تناولها للتصوير الزيتي يترتب عدة مظاهر نجملها في ما يلي:

1. إن وجود التصوير الزيتي وجود كلي. وقد أعد بحيث نراه ككل حتي لو كان المشاهد يركز فيما بعد علي التفاصيل. ومن الواضح أن السينما وأن كانت تأخذ نفس الاتجاه من العام إلي الخاص، تفرض علي المشاهد رؤية تفاصيل ليست هي تلك التفاصيل التي كان من الممكن أن يراها لو كان أمام اللوح-ة نفسها. وتقدم السينما هذه التفاصيل بتسلسل معين يختلف عن التسلسل الذي يراها به. كما أننا أمام اللوحة ننظر إلي التفاصيل دون أن نفقد رؤية الكل. بينما تعمل الكاميرا ويعمل المونتاج علي غزل التفاصيل عن بعضها. وهذا الاختيار الذي يفرضه السينمائي لتفاصيل لوحة من اللوحات يفرض مشاعره الخاصة. وبذلك تتمثل دائماً المخاطرة بتغيير معني اللوحة.
2. وعندما يتحول التصوير الزيتي إلي فيلم يصبح فنا من فنون الزمان، حيث تم دنا اللقطات باستمرار معين. ويخرج التصوير الزيتي بذلك عن نطلق الثبات، ويدخل في نطاق الحركة.
3. وما أن تتم ترجمة التصوير الزيتي إلي فيلم حتي يتحول إلي خلق جديد. لم يعد في لوحة داخل إطار علي الحائط، وإنما يصبح بفعل التأثير السحري للعملية الفيلمية عالماً آخر مستقلاً بذاته.
4. والصورة السينمائية التي توهمنا بالواقع (بفعل ظاهرة الإحساس بالواقع في السينما) تمنح التصوير الزيتي قدرة جديدة علي الإقناع لا يمتلكها بذاته، إذ لا يتم إدراكه باعتباره تصويراً ذاتياً، وإنما يتم إدراكه – إلي حد ما – باعتباره واقعاً.

:المعالجة السينمائية للفنون التشكيلية

يختلف المخرجون في طريقة تناولهم لأعمال التصوير الزيتي والفنون التشكيلية عمومًا باختلاف أهدافهم منها، ويمكن حصر اتجاهاتهم في ثلاثة اتجاهات رئيسية هي:

1. يقصد صانع الفيلم أحياناً إعادة بناء مرحلة تاريخية بمساعدة التصوير الزيتي والرسم. وعندما يتحدد ذلك يصبح من الواضح اقتراب أهدافه من أهداف سينما الواقع تقريباً. والمثال الواضح علي ذلك فيلم "لوتشيانو ايمر" من "جويا" الذي يصف لنا الحياة في القرن الثامن عشر بأسبانيا كما قدمها لنا الفنان جويا في أعماله. وكان لهذا الفيلم أهمية خاصة من الناحية التكنيكية إذ حاول أن يحرر شخصيات جويا من وجودها ال ثابت. فقد تناول هذه الشخصيات كما لو كانت شخصيات حية حقيقية تمارس حياتها اليومية الواقعية. وفي مشهد من مشاهد الفيلم نري مجموعة من الفتيات يقذفن بالمهرج إلي أعلي في الهواء بواسطة شبكة يلتقطنه بها من جديد. ويتم تقطيع المشهد إلي سلسلة من اللقطات من زوايا مختلفة تبعث الحركة في المنظر بحيث يبدو لك وكأنك تتابع مسار حركة المهرج وتتوقع عودته إلي الشبكة في أي لحظة. كما أن المونتاج السريع لتفاصيل لوحات مصارعة الثيران يكاد يخلق من التشويق الدرامي ما يتعذر فصله عن التشويق الن اتج عن الحدث الواقعي لنفس الموضوع. ويمزج الفيلم بين لقطات عامة لجمهور المشاهدين وأخري قريبة لهم كما لو كان جمهور مصارعة الثيران في الواقع.

وعلي نفس الوتيرة تم مونتاج فيلم "ميركانتون 1848" وهو عن تاريخ تمثال "تيتان" الشهير لمايكل أنجلو، وبالمثل تم مونتاج فيلم أحاديث لونكولن في جيتسبرج من إخراج لوي جاكوب.

وتتفق هذه الأفلام في أنها تبعث الحياة من جديد في العهود السابقة من خلال التجميع المناسب لما بقى من آثارها سواء كانت أعمالاً فنية أو غيرها، مستعينة في ذلك بإمكانية الكاميرا علي بث الحياة في كل ما يوضع أمام عدستها. ولابد من قبول هذا النوع من أفلام الفن باعتباره أفلاماً تسجيلية تاريخية بمعني ما.

2. من أفلام الفن ما يذهب أصحابها إلي إطلاق العنان لنزعاتهم في الخلق، ويُقطعُون العمل الفني إلي أجزاء صغيرة بغير قليل من الاعتبار لبنائه الخاص، ومنهم من يقوم بدور الناقد أو المؤرخ للفن ويحاول أن يرتب المادة المصورة بناء علي ذلك (وهو ما قد يفيد الغرض التعليمي): مثل فيلم "روبنز" إخراج ستروك هيزرت. وفيه يجمع سينمائياً بين تغلغل الكاميرا الذكي في عالم الرسام ومحاولة إبراز ولعه بالحركة الدائرية في أعماله.
3. وتصل أفلام الفن إلي قمتها عندما لا يرتبط خالقها بأي غرض خارجي محاولاً أن يبني من عناصر الأعمال الفنية عالماً مستقلاً بذاته يصل في تأثيره الفني إلي مستوي تأثير العمل الأصلي.

ويتمثل هذا الاتجاه بارقى مستوياته في فيلم "عالم بول ديلفو" إخراج استروك ميشا الذي استطاع بمصاحبة شعر أباوار، وشخصيات، وموضوعات، وتفاصيل أعمال ديلفو الفنية أن يخلق لنا عالماً أشبه بالعالم الأحلام. ولكن هل عبر هذا الفيلم عن حقيقة ديلفو من الداخل؟

هذا ما لا يمكن الجزم به و ع موماً لا يمكن للفيلم بأي حال من الأحوال أن يحل محل لوحات ديلفو، إذ تخلق حركة الكاميرا داخلها سياقالم يكن ليخطر علي بال ديلفو نفسه.

وهذا النوع الأخير من الأفلام لا يستخدم اللغة السينمائية لنقل العمل التشكيلي من عالم الفنون الجميلة إلي عالم السينما. ولكن من أجل تحويله إلي عمل مستقل بذاته علي الشاشة يزعم لنفسه من جديد صفة الفن.

وداخل هذا الإطار لأفلام الفن الذي يحدده لنا بول وارن يمكن أن نضع فيلم جرنيكا ضمن النوع الأخير منها، إذ جرد رينيه لوحات بيكاسو المستخدمة من سماتها الذاتية، وفرض عليها سياقاً معينا ً للتعبير عن فكرة معينة هي فكرة لوحة جيرنيكا نفسها، التي تندد بالعدوان وتصرخ في وجه تجار الحروب، وكان بيكاسو قد رسم اللوحة في الأصل متأثراً بالعدوان الألماني علي أسبانيا عام 1937.

إن الفيلم لا يذكر شيئاً عن بيكاسو أو عن لوحاته، موضوع الفيلم هو جيرنيكا نفسها، المدينة الآمنة التي وقع عليها العدوان النازي ذات ليلة فدمرها عن آخرها وقتل ألفين من المواطنين المدنيين. ولوحات بيكاسو بما فيها جيرنيكا يستخدمها رينيه هنا بديلاً عن الواقع. أو بعبارة أدق يخلق منها واقعاً آخر للمأساة، أملاً في تصعيدها إلي أعلي مستوياتها الميتافيزيقية دون أن تفق د وقعها في النفوس بل تضاعفه بكل ما للعمل الفني الناضج من قوة علي التأثير. وهو ما يمكن أن نتبينه من خلال نص السيناريو والدراسة التالية له عن الإبداع في الحركة الفيلمية.

جيرنيكــا

السيناريـو

:السيناريو المنشور هنا لم يترجم عن السيناريو المكتوب للفيلم لسببين

الأول، السيناريو الأصلي لا يزيد عن كونه مجرد مذكرات مبدئية للمخرج تحدد بوجه عام خطة العمل لكنها لا تكشف عن تفاصيله، شأنه في ذلك شأن معظم سيناريوهات الأفلام التسجيلية. لذلك كانت الصورة التي يقدمها عن الفيلم شديدة الغموض والرمزية، ويصعب علي القارئ معها إدراك الفيلم بوضوح فضلاً .عن دراسته. وعلي الأخص بالنسبة للقارئ العربي الذي لا يعرف أعمال بيكاسو ويكتفي السيناريو الأصلي بذكر أسمائها

الثاني، أن السيناريوهات المكتوبة للأفلام مهما كانت دقيقة في تفاصيلها لا يمكن الاعتماد عليها في دراسة الأفلام من الناحية السينمائية الخالصة، إذ لا تزال مجرد نص أدبي مكتوب (وغالباً ما يكون نصا أدبيا رديئاً) يتم فيه الكثير من التغييرات والإضافات في عمليات الإخراج المعقدة التي لا يمكن معرفة نتائجها إطلاقاً بصورة قاطعة إلا بعد تنفيذ السيناريو. ومن ثم لا يمكن دراستها إلا بإعادة كتابة السيناريو من جديد كما يظهر في صورته النهائية علي الشاشة. .وهو ما تم بالفعل في تقديم سيناريو جيرنيكا التالي

وقد حاولت وصف كل لقطة من لقطات الفيلم بأقصي دقة ممكنة سواء من ناحية المحتوي أو من ناحية التكنيك (مستعيناً بجهاز المفيولا) بغية أن أصل إلي .رسم أوضح صورة ممكنة في ذهن القارئ لكل لقطة من اللقطات

وأرجو من القارئ ألا ينتقل من لقطة إلي أخري إلا بعد أن يكتمل تصوره للقطة السابقة. ويمكن الاستعانة بقلم وورقة لوضع رسومات تخطيطية لبعض اللقطات المعقدة إذا تعذر متابعتها. وذلك – بالطبع – لكل من يريد أن يتخطي مستوي "مجرد المعرفة بالشئ" إلي مستوي الدراسة الأكاديمية. وهنا أود أن أذكركم بأننا لسنا أمام نص أدبي، وإنما أمام نص فني بالمعني التكنيكي للكلمة. ولا يمكن لمثل هذا النص أن يوفر متعة القراءة المسلية، ولكن من :المفروض أنه يوفر متعة أخري أكثر عمقاً، أرجو أن أكون قد وفقت في تحقيقها للقارئ العربي بهذا النص الذي تأخذ لقطاته المسار التالي

1. .قبل أن تظهر صورة المدينة التي أصابها التدمير نسمع صوت رجل علي شاشة سوداء

."جيرنيكا مدينة صغيرة.. هي العاصمة التقليدية لبلاد الباسك"

2. :ثم تظهر ببطء صورة المدينة المحطمة لتملأ الشاشة وتظل في كادر ثابت طوال التعليق التالي المتصل

وفيها كانت تعلو أشجار السنديان.. الرمز المقدس لتقاليد الباسك وحرياتها. وتمثل جيرنيكا أهمية تاريخية.. وأهمية عاطفية أيضًا. في يوم" 26 أبريل عام 1937، يوم السوق، وفي الساعات الأولي من المساء، راحت الطائرات تقذف جيرنيكا لمدة ثلاث ساعات ونصف متواصلة، في .أسراب متتابعة، وهكذا احترقت المدينة، ودمرت عن آخرها

.ومات ألفان.. كلهم من المدنيين

."كان الغرض من قصف المدينة اختبار أثر إلقاء القنابل المتفجرة والقنابل الحارقة معاً.. علي المدنيين

3. لوحة "أسرة المهرج" وتضم خمس شخصيات اثنان من الظهر لرجل وابنه علي يمينه وثلاثه في مواجهتهم ينظرون إلي الأمام والعيون يملؤها الأسي. تظهر اللوحة تدريجياً بالطبع المزدوج علي اللوحة السابقة. وتبدأ في بقعة صغيرة في الوسط وبحركة زوم ناعمة تقبل الشخصيات من بعيد([94])، ويزداد حجمها كلما ازداد اقترابا حتي تملأ الكادر تقريباً فتقف حركة الزوم. قبيل أن تقف حركة الزوم تبدأ عملية مزج ناعمة جداً تختفي فيها اللوحة بالتدريج، "لوحة المدينة المحطمة" ويزداد وضوح اللوحة الثانية "أسرة المهرج". ويتم التناسق بين عمليتي الزوم والمزج بحيث .تختفي اللوحة الأولي عقب تمام وضوح ظهور اللوحة الثانية بنهاية حركة الزوم

.وعند تمام ظهور شخصيات أسرة المهرج الأساسية يدخل صوت ماريا كاسارسيس

."يالها من وجوه"

4. لقطة متوسطة لرجل يرتدي قبعة فقيرة وفي عينيه نفس الأسي الذي تحمله عيون كل شخصيات بيكاسو المعروضة في الفيلم. وصوت ماريا .كاسارسيس يواصل إلقاء شعر أيلوار

."يحدق فيها الفراغ"

5. .لقطة متوسطة لأم تحتضن طفلها وإلي يمينها يجلس رجل بثياب المهرج. الطفل بينهما يمثل مركز اهتمامهما معاً

."بالوجوه المسكينة التي ضحي بها"

6. .لقطة متوسطة لفتاة جميلة تميل برأسها علي حائط في شمال الكادر

."إن مصرعكم سيكون عبرة لمن يعتبر"

7. .لقطة متوسطة لمهرج ينظر يمين الكادر يحمل ابنه علي ظهره
8. .لقطة قريبة لوجه ينظر يمين الكادر وخلفه جزء من جسم غير واضح

."...حرَّموا عليكم الشمس والماء والأرض"

9. .مهرج صغير ينظر يمين الكادر وإلي جانبه (يسار الكادر) النصف الأسفل لمهرج آخر طويل يضع يده اليسري علي كتف المهرج الصغير

.حَرَموا عليكم النوم"

"...وحتي البؤس الأسود

10. شخص يرتدي ثياباً رثَّة يقف وسط الكادر يده اليمني في وسطه واليسري مرفوعة علي الصدر. وفي الخلفية ناحية الشمال قليلاً جزء من أثاث من فقير. وفي الركن الأيمن من الكادر جَرَة.

أنهم يقطرون حزناً ولوعة"

"...عاشوا مأساة أبدية

11. حركة استعراضية بالكاميرا من أسفل إلي أعلي لاثنين من مهرجي السيرك. أحدهما طويل علي اليمين والآخر قصير علي اليسار يمسك كل منهما بيد الآخر. والطويل يحمل علي كتفه مخلة يمسكها بيده اليسري.

ما كنتم تفكرون في الموت.

12. لقطة متوسطة لمهرج سيرك يجلس علي يمين الكادر ناظراً إلي زوجته في أسي والزوجة تجلس بجانبه علي يسار الكادر.

واجهتم الموت بشجاعة كما واجهتم الحياة.

الموت ما أصعبه.. وما أسهله.

13. حركة استعراضية للكاميرا من أسفل إلي أعلي لمهرج يجلس مرهقاً علي أريكة خشنة، يرتدي لباس بحر "مايوه" وفوق رأسه قبعة وحول رقبته ياقة عريضة.

"النساء والأطفال يطل من عيونهم نفس الشعور الدفين".

14. لقطة قريبة لوجه حتي الرقبة وجزء صغير من الياقة. علي الرأس قبعة كالتاج، والعينان تنظران في أسي شمال الكادر.

"والرجال يذودون عنهم قدر المستطاع".

15. لقطة متوسطة لإمرأة جالسة تحكم بيديها لف الملاءة حول جسمها الذي لا يظهر منه سوي الوجه ينظر ناحية اليسار.
16. لقطة قريبة جداً لوجه يملأ الجانب الأيمن من الكادر. الوجه بروفيل ينظر إلي أعلي جهة اليسار في فزع والفم مفتوح قليلاً.
17. لقطة متوسطة (حتي بداية الفخذين) لشخص نحيف ينحني بجذعه قليلاً إلي اليمين الوجه بروفيل ينظر إلي اليمين، الظهر يواجه الكاميرا عارياً (بحيث يظهر الكتفان. اليد اليسري يضعها في وسطه واليمني يمدها أمامه إلي أعلي. (وكأنه يتحاشي ضربة تأتي من خلفه يسار الكادر.
18. لقطة متوسطة لإمرأة ممتلئة تنظر شمال الكادر وتترك شعرها خلفها متحرراً. يدها اليمني ممتدة إلي الأمام، كفها مرفوعة إلي أعلي كما لو كانت (تبدي اعتراضاً (لوحة المرأة التي تمسك بالمروحة من أعمال بيكاسو **1905**.
19. نفس اللقطة السابقة علي اللقطة الأخيرة أي لقطة **16**، لنفس الرجل ذي الظهر العاري الذي يبدو وكأنه يتحاشي ضربة تأتي من يسار الكادر.

20. مهرج مريض يمتد بجسمه نائماً علي ظهره في وسط الكادر. رأسه ناحية اليسار ويداه مضمومتان علي صدره.. وفي الخلفية علي يمين الكادر ناحية قدميه اثنان ينظران إليه في حب.
21. نفس الصورة السابقة للمرأة الممتلئة (لقطة **17**) التي تنظر يسار الكادر وترفع كفها أمامها علامة الاعتراض.

ثم زوم مع حركة عرضية إلي الشمال علي كفها المرفوع حتي يبقي وحده في الكادر.

اختفاء تدريجي ثم ظهور

22. رسومات مختلفة علي الحائط يظهر منها يمين الكادر رسم تخطيطي لإنسان.

أهالي جيرنيكا بسطاء متواضعو ن".

"لقد قرانا عنهم في الصحف بينما نحن نشرب القهوة.

23. مزج علي رسم تخطيطي لإنسان علي الحائط عبارة عن خطين متقاطعين مثل صليب مائل أو علامة × نصفها الأعلي يمثل الذراعين وبينهما الرأس علي شكل دائرة ونصفها الأسفل يمثل الساقين.

في مكان من أوروبا جماعة من المتغالين.

24. مزج علي لقطة قريبة لوجه نفس الإنسان المرسوم علي الحائط يمين الكادر في اللقطة السابقة علي الأخيرة برقبته الطويلة وكتفيه العموديين.

تسحق الجنس البشري.

25. "مزج علي مساحات لونية تكعيبية يبرز في وسطها شكل مقوس مدبب الطرف يشبه حد الشرشرة. وفي الركن الأيمن أعلي الكادر كلمة "جريدة **Jurnal.**
26. مزج علي لوحة تمثل صفحة جريدة وسطها رسم تكعيبي.
27. في الجريدة **La Guerra** "مزج علي صفحة جريدة ثم زوم حاد علي كلمة "الحرب.
28. قطع خشن إلي رسومات حائطية تشمل رسماً لطفل بالركن الأيمن أعلي الكادر، رأس الطفل عبارة عن دائرة والجسم مثلث واليدان خط واحد بالعرض بين الرأس والجسم.

والساقان خطان رأسيان. وبالركن الأيسر أسفل الكادر رسم وجه بنفس الأسلوب يرتدي قبعة مثلثة. بعد برهة يظهر بالتدريج وسط الكادر علي نفس الرسم وجه إنسان وما أن يتم ظهوره حتي تحوله طلقات الرصاص إلي غربال. يختفي الوجه كما ظهر بالتدريج وتبقي آثار

.الرصاص علي الحائط

."المدافع الرشاشة تُجهز علي المخ تضرين"

29. .النصر.. الفاشية.. جيرنيكا "El Facismo" جزء من جريدة ثم زوم حاد علي كلمات "الفاشية

30. رسومات حائطية تشمل وجهاً علي اليسار وعينا بالركن الأيمن أعلي الكادر. يبرز وجه بالتدريج وسط الكادر بالطبع المزدوج علي نفس اللوحة .السابقة دوائر الرصاص تخترق الوجه، الوجه يختفي كما يظهر بالتدريج وتبقي دوائر الرصاص علي نفس اللوحة الأولي

31. .Triunfal صفحة من جريدة ثم زوم حاد علي كلمة

32. رسومات حائطية عبارة عن خطوط متعامدة تملأ ثلث الكادر الأيمن، وبالركن الأيسر أعلي الكادر خطوط تتقاطع عند نقطة واحدة. وعند منتصف حافة الكادر العليا رسم لنجمة صغيرة. تبرز بالتدريج وسط الكادر صورة لعجوز وطفل، تخترقهما دوائر الرصاص، تختفي الصورة بالتدريج وتبقي .دوائر الرصاص علي نفس اللوحة الأولي

33. .جزء من جريدة ثم زوم خاطف علي كلمة "الفاشية" فيها

34. رسومات حائطية عبارة عن خطين بالعرض في النصف الأسفل من الكادر، بينهما علي اليمين كلمة وفي الركن الأيسر أعلي الكادر عدة كلمات، تبرز .في الوسط صورة إنسان يخترقه الرصاص ثم يختفي كما ظهر بالتدريج وتبقي آثار الرصاص علي لوحة الرسومات الحائطية الأولي

35. جزء من جريدة الحرية يظهر في أعلي الصورة عنوان الجريدة. وتحت عنوان "الفاشية" يملأ الكادر صورتان من صور الحرب. ثم زوم حاد علي .كلمة الفاشية

36. .لوحة عبا رة عن خطوط متقاطعة في اتجاهات مختلفة يبرز وسطها بالتدريج وجه يخترقه الرصاص ثم يختفي كما يظهر بالتدريج

37. والعنوان أعلي الكادر وتحته مانشيت من سطرين ثم صورة علي اليمين لصف من الرجال El Liberal "الصفحة الأولي من جريدة "الحرية .Invensible ينفذ فيهم حكم الإعدام بالرصاص. ثم زوم سريع مع حركة إلي اليمين علي كلمة

38. قطع إلي لوحة حائطية من خطوط مبعثرة ودوائر أبرزها خطان رأسيان في وسط الكادر شبه متوازيين يقطعهما في الثلث الأعلي دوائر صغيرة يحيط .كلا منها خطوط قصيرة كالأشعة

39. لقطة قريبة لصورة غير واضحة في جريدة، عبارة عن خطوط عرضية، زوم سريع للخلف حتي تظهر بعض العناوين الموجودة بالصفحة نجد منها ."عناوين "جيرنيكا" و "المقاومة" و "الفاشية

40. بقع منتشرة علي أرضية سوداء. في الركن الأعلي يمين الكادر بقعة حولها دائرة وحول الدائرة خطوط قصيرة عمودية عليها تكوِن دائرة أكبر علي .شكل أشعة، ثم يظهر بالتدريج وجه إنسان في لقطة متوسطة. يخترقه الرصاص ثم يختفي كما ظهر بالتدريج

41. .لقطة قريبة لجزء ملطخ من جريدة. ثم زوم سريع للخلف نري جزءاً أكبر ومزيداً من التلطيخ

42. رسومات حائطية منها امرأة في خطوط علي يمين الكادر ترفع يديها إلي أعلي. وفي وسط النصف الأسفل من الكادر وجه إنسان، تظهر بالتدريج صورة رجل وامرأة عاريين. الرجل في مواجهة الكاميرا يمسك وردة بيده اليسري. والمرأة علي يمينه (يسار الكادر) تضع يديها علي كتفه الأيمن وتميل برأسها عليه (أنظر النصف الأيسر من الصورة رقم). يخترقهما الرصاص ثم يختفيان كما ظهرا ب التدريج بينما تبقي آثار الرصاص علي اللوحة الحائطية ثم تحل محلهما صورة أخري لعناق بين رجل وامرأة عاريين علي نفس آثار طلقات الرصاص السابقة ثم تختفي صورتهما .وتبقي اللوحة الحائطية الأولي بعدهما لحظة

43. جزء ملطخ من جريدة ثم زوم سريع للخلف فنري جزءاً أكبر من الجريدة الملطخة وفي أعلاها اسم جيرنيكا بحروف كبيرة مضيئة مكتوبا باليد علي .الجريدة. وفي أسفل الكادر اسم جيرنيكا مكتوباً بحروف مطبعية. كل حرف منها داخل مربع أبيض عدا الحرفين الأخيرين فهما مطموسان بالأسود

اختفاء تدريجي ثم ظهور

44. زوم بطئ جداً نحو بقعة صغيرة من الضوء في وسط الشاشة، وعند الاقتراب من البقعة الضوئية نكتشف آثار طلقات رصاص علي الحائط، تسير الكاميرا من اليمين إلي الشمال ببطء مارة بأربع شخصيات يحيط بكل منها بقعة من الضوء ويفصل بين كل واحدة والأخري منطقة ظلال تمر بها .الكاميرا حتي تصل إلي الجسم الرابع وهو عبارة عن وجه شاب ينظر شمالاً وعنده تقف الكاميرا

45. .نفس الوجه الأخير في لقطة أبعد فيبدو الوجه في بقعة أصغر من الضوء وتزداد مساحة الظلال

."لم نكن قد نزلنا إلي القبو أبداً

46. .بقعة ضوء أخر ي تحيط بامرأة.. والظلام يحيط بالكادر

."لم نكن قد رأينا أبداً فظاعة الطبيعة المشتعلة بالنيران"

47. .لقطة قريبة لكف إنسان وسط الكادر والظلام يحيط بها

48. .أم تحتضن ابنها تكشف عنهما بقعة ضوء خفيفة بينما يسود الظلام الكادر

49. .شيخ بلحية وسط الكادر يحنو علي شاب إلي جانبه يسار الكادر والظلام يحيط بهما

50. .وجه فتاة تنظر إلي اليمين وخلفه شخص ينظر إلي اليسار بزاوية إلي أسفل داخل بقعة ضوء والظلام يحيط بهما

51. .نفس وجه الفتاة في اللقطة السابقة علي بعد أطول فيشغل الوجه وبقعة الضوء المحيطة مساحة أقل، ويزداد الظلام حول الوجه

52. صورة لوجه رجل ينظر بانتباه شديد في مواجهة الكاميرا. يحيط الوجه منطقة ضوء مستطيلة ويسود الظلام بقية الكادر. ثم زوم سريع علي العينين. .مع دخول صوت طائرة مزعج

53. .صورة شخصية مضيئة في وسط الكادر والظلام يحيط بها

54. .رجل مرهق يجلس ناظراً إلي يسار الكادر رأسه مرفوع إلي أعلي في تضرع ويداه مسنودتان علي فخذيه والظلام يحيط به

55. .وجه صبي صغير ينظر يمينا والظلام يحيط به

56. .وجه سيدة تنظر شمالاً والظلام يحيط بالوجه

57. .وجه سيدة أخري عن بعد تلف وجهها بشال تنظر شمالاً والظلام يحيط بالوجه

58. .وجهان، لأم وطفلها. وجه الطفل تحت ذقن أمه، ثم حركة كاميرا رأسية صغيرة إلي أعلى حيث وجه الأم البائس

"طـــيار ان"

.(ظلام تام ([95] -

59. .الضوء يسقط علي المصباح الكهربائي في لوحة جيرنيكا

."مقنعون"

- ظلام تام.

- نفس المصباح مرة أخري.

- ثم ظلام.

60. وجه الأم السابقة (لقطة 57) في لقطة قريبة جدا للعينين الذابلتين.

"مهذبـون".

- ظلام.

61. نفس اللقطة لعيني الأم.

- المصباح

"يلقون قنابلهم بعناية".

- ظلام.

62. وجه الأم.

- ظلام.

63. وجه الأم من جديد.

- ظلام.

64. المصباح.

- ظلام.

65. وجه الأم يظهر منه العينان والأنف فقط والظلام يسود بقية الكادر.

- ظلام.

66. المصباح.

"أما علي الأرض فقد ساد الذعر".

- ظلام.

67. جزء من لوحة جيرنيكا لوجه نسائي في شكل مثلث ينظر إلي اليسار. وبقية الكادر أشكال أخرى مثلثة. ثم تأخذ الكاميرا حركة عرضية سريعة إلي اليسار تنتهي عند ذراع يمتد من اليمين إلي الشمال يقبض بكفه علي مصباح غاز. ويظهر علي حافظة الكادر اليسري جزء من المصباح الكهربائي.

68. مصباح الغاز في لقطة أقرب.

- ظلام تام.

69. خطوط تحدد شكلاً غير واضح يقترب من شكل خريطة للعالم يحيطه من أعلي خط متعرج في شكل رؤوس مثلثات علي هيئة انفجار ودخان.

- ظلام تام.

70. وجه يملأ الكادر في لقطة قريبة من الجبهة حتي أسفل الفم فقط. الوجه عبارة عن مساحات مضيئة ومظلمة مثل صورة سالبة، العينان فيهما ذعر شديد رغم أن الفم مطبق علي شفتين ممتلئتين.

ظلام.

نفس الوجه في اللقطة السابقة.

ظلام.

نفس الشكل القريب من شكل خريطة للعالم المحاط من أعلي بخط متعرج في شكل رؤوس مثلثات وكأنه انفجار. ولكن في لقطة أبعد من السابقة بحيث نري طرفي الخط المتعرج علي الجانبين يرتفعان إلي أعلي.

- ظلام.

71. لقطة قريبة لجزء من الخط المتعرج علي رؤوس مثلثات، وكأنه انفجار.

- ظلام.

72. عينان (عينا الأم المذعورة) يحلقان في مواجهة الكاميرا من بين الظلام الذي يحيطهما ويملأ الكادر.

- ظلام.

73. كفان من الظهر مغروزان في الطين، والأصابع ممتدة إلي أعلي في حركة استغاثة.

- ظلام.

74. امرأة تتمدد علي ظهرها في شكل قوس واليدان تتدليان خلف الرأس (يمين الكادر) وكأنها تسقط من أعلي. والجسم يظهر داخل بقعة من الضوء في النصف الأعلي من الكادر. والظلام يسود بقية الكادر.

- ظلام سريع في ومضة.

- نفس اللقطة السابق ة لجسم المرأة الهابط من أعلي يظهر في ومضة.

75. وجه امرأة نائمة يتجه يمين الكادر.

- ظلام.

76. لقطة أمريكاني(حتى اسفل الركبة) لامرأة مذعورة بقميص النوم ترفع يديها لأعلي وسط الظلام وتميل بجذعها إلي اليمين حيث يتجه نظرها وشعرها يتطاير خلفها.

- ظلام.

- نفس اللقطة السابقة للمرأة المذعورة بقميص النوم في الظلام ثم تأخذ الكاميرا حركة عرضية سريعة إلي الشمال فتخرج المرأة بسرعة من يمين الكادر.

- ظلام.

77. نفس صورة المرأة المذعورة (فلو) وسط الظلام مع حركة سريعة للكاميرا إلي اليمين فتخرج المرأة بسرعة من يسار الكادر قبل أن تتبين شخصيتها.

ويبقي الظلام.

78. الوجه ذو العينين المذعورتين والفم المطبق.

- ظلام.

79. حفر علي الحائط لخطوط متشابكة نكاد نلمح بينها وجه إنسان قبيح.

- ظلام.

80. وجه حيوان خرافي ينظر ناحية اليمين يجمع بين ملامح الإنسان من خلال العينين والأنف والفم وملامح الحيوان من خلال القرنين والأذنين والشعر الكثيف الذي يملأ الوجه والرقبة.

81. وجه آخر لحيوان خرافي مماثل أو إنسان بقرنين وأذني حيوان ينظر متضرعاً إلي أعلي في اتجاه يسار الكادر.

82. وجه إنساني ثالث بقرنين وأذني حيوان مع ظهور الكتفين (كتفي حيوان) يمين الكادر. والرأس تميل إلي أسفل بينما العينان تبحلقان في الكاميرا والفم مفتوح باعوجاج يعبر عن الذعر والألم.

- ظلام.

83. خط دائري يرسم ملامح وجه إنسان ينظر إلي الكاميرا بعينين مفتوحتين في لقطة سريعة.

- ظلام سريع.

84. دائرة سوداء لها قرنان وفي وسطها ملامح وجه إنسان بخطوط بيضاء. العينان دائرتان والأنف خط واحد عريض والفم شكل بيضاوي غير منتظم. وتمر اللقطة بسرعة.

- ظلام سريع.

85. وجه آخر يشبه الوجه السابق داخل دائرة سوداء ولكن القرنين بخطوط بيضاء كما أن حول الدائرة السوداء خطوطاً بيضاء عريضة.

- ظلام.

- نفس الوجه السابق.

- ظلام لفترة قصيرة جداً.

- نفس الوجه السابق.

- ظلام.

86. العينان المذعورتان للوجه ذي الفم المطبق.

- ظلام لفترة قصيرة جداً (ومضة).

- نفس اللقطة للعينين.

- ظلام.

87. بقعة ضوء في وسط الكادر.

- ظلام.

96. أشكال متداخلة توحي بحيوان خرافي مرعب.

- ظلام.

97. لقطة قريبة لجزء من اللوحة السابقة.

- ظلام.

98. سهم ضخم يتجه برأسه إلي أعلي. عين بشرية في رأس السهم. وأخري مائلة في جذعه وعلي الجانب الأيسر من جذع السهم أسنان بشرية.

- ظلام.

99. جسم أسود كثعبان ضخم أو حبل غليظ ملفوف حول نفسه في حلقتين إحداهما علي اليمين والأخري علي اليسار.

- ظلام.

100. بقعة سوداء يحيطها خطوط دائرية سوداء.

- ظلام.

- نفس اللقطة السابقة.

- ظلام

101. عينان مذعورتان في شكل مشوه. وأذن كبيرة شمال الكادر. والحاجبان غير منتظمين.

- ظلام.

102. جسم مخروطي علي شكل صاروخ وسط الكادر وخلفه دائرة في شكل عين وبقية الكادر أجسام قريبة غير واضحة الملامح.

- ظلام سريع.

- نفس اللوحة السابقة.

- ظلام سريع

- نفس اللوحة السابقة

- ظلام سريع

- نفس اللوحة السابقة

- ظلام سريع

103. لقطة قريبة جداً لوجه المرأة المذكورة تشمل العينين والأنف فقط.

- ظلام.

104. المصباح الكهربائي من لوحة جيرنيكا.

ظلام -.

لوحة يتداخل فيها الضوء والظلام لا تكشف عن شكل محدد 105.

ظلام -.

مسح علي هيئة انفجار

.(يبدأ المسح ببقعة بيضاء غير منتظمة الشكل في وسط الكادر تتسع بسرعة فائقة حتي تملأ الكادر بحركة زوم خاطفة)

رأس ثور كبير أسود ينظر يسار الكادر وجسم إنسان من الظهر يميل علي الرأس بحيث يبدو رأس الثور امتداد لجسم الإنسان (أنظر الطرف الأيمن .(من الصورة رقم 5 106.

.رأس حصان مرفوع لأعلي ينظر إلي يمين الكادر والفم مفتوح. بقية الكادر أشكال غريبة غير واضحة المعالم كأنها أشلاء جثث 107.

:ويعود التعليق الشعري

.الناس ينزفون وكذلك الدواب

.(لقطة قريبة لرأس الثور في اللوحة قبل السابقة (لقطة 106 108.

.يالها من عملية حصد شنيعة

.(لقطة قريبة لرأس الحصان من اللوحة قبل السابقة (لقطة 107 109.

تثير الاشمئزاز من الجلادين

.رأس ثور مفزوع عيناه جاحظتان ينظر إلي اليم ين والفم مفتوح 110.

.رأس حصان ينظر جهة اليسار. ونري في شمال الكادر جزءاً من محتويات اللقطة السابقة 111.

لقطة متوسطة لثور تشمل اللقطة نصفه الأمامي الذي يشغل يمين الكادر. الرأس تميل إلي أسفل بحدة اتجاه يسار الكادر. ووجه الثور يحمل طابعاً .إنسانيا. ثم زوم علي الوجه 112.

.لقطة قريبة لمحتوي اللقطة قبل السابقة (رقم 111) حيث تظهر عينا الحصان وفكاه فقط 113.

.رأس ثور مقطوع في وسط الكادر والفم مفتوح عن آخره. وبقية الكادر أجزاء من أجسام أخري 114.

.رقبة حصان ممتدة علي آخرها في شمال الكادر. والرأس مرفوع إلي أعل ي ووجهة نظرها إلي اليمين والفم مفتوح 115.

.أرجل خيول وثيران متداخلة في حالة كعبلة 116.

حيوانات خرافية يمتد أحدها إلي أعلي في يمين الكادر، ويقترب في الشبه من رقبة حصان مرفوعة أو ثعبان غليظ جداً، وآخر علي اليسار يشبه .الثور الضخم أو الديناصور 117.

.لقطة قريبة لجزء من محتوي اللقطة السابقة يمثل رقبة الحصان المرفوع إلي أعلي في الوسط، وعلي يسار الكادر جزء من شكل الثور الخرافي 118.

.وجه (بين وجهي الثور والإنسان) ينظر يمين الكادر 119.

.لقطة قريبة لمحتوي اللقطة السابقة 120.

.لقطة أقرب لمحتوي اللقطة السابقة تشمل العينين والأنف فقط 121.

.لقطة قريبة لفكيَّ حصان يرتفعان إلي أعلي في شكل مشوه 122.

.رقبة حصان طويلة ملتوية في حركة حلزونية من الشمال لليمين 123.

.(حصان واقع علي الأرض يلتوي علي بعضه متألمًا واتجاه نظره إلي الشمال (عكس السابقة 124.

.لقطة قريبة لوجه نفس الحصان في اللقطة السابقة الواقع علي الأرض. والوجه يعبر عن الأم مبرحة 125.

اختفاء تدريجي ثم ظهور

126. من المصباح الكهربائي في أعلي لوحة جيرنيكا بحركة رأسية سريعة إلي أسفل مع الانحراف إلي اليمين قليلاً حتي نصل إلي يد من شمال الكادر تحمل سلاحاً مكسوراً.

127. من نفس المصباح الكهربائي بحركة رأسية سريعة إلي أسفل مع الانحراف إلي اليسار حتي رأس إنسان مقطوع. والفم مفتوح لأعلي. والعينان أسفل الرأس في غير وضعهما الطبيعي...

"رائحة الموت تفوح من الناس والدواب".

128. من نفس المصباح بحركة رأسية سريعة إلي أسفل حتي حجِر أم يتدلى منه رأس طفل ثم حركة رأسية هادئة إلي أعلي. رأس الأم مرفوع لأعلى والفم مفتوح في صرخة ألم...

"هل يمكن إقناع أم بمبرر لمصرع ابنها".

129. من نفس المصباح الكهربائي حركة عرضية سريعة إلي اليمين مع الانحراف إلي أسفل قليلاً حتي رأس مرفوع إلي أعلي محصور بين ذراعين مرفوعتين. ثم تأخذ الكاميرا حركة رأسية هادئة إلي أعلي حتي الكفين وبين الكفين طاقة مفتوحة مثل نافذة زنزانة تأخذ الكاميرا حركة زوم عليها.

"وما السبيل إلي إحياء الثقة في نفوس الرجال".

130. من نفس المصباح الكهربائي تأخذ الكاميرا حركة زوم للخلف مع حركة رأسية خفيفة إلي أسفل لتعديل المنظور الذي يضم في نهاية الحركة جزءاً كبيراً من لوحة جيرنيكا يشمل معظم محتويات اللقطات السابقة. ثم تأخذ الكاميرا حركة زوم إلي الأمام مع ميل إلي الشمال حتي رأس الأم تحمل جثة طفلها في حجرها، والرأس مرفوع إلي أعلي والفم مفتوح عن صرخة ألم.

"ليس هناك سوي عدو واحد.. الحرب.

شقيقة البؤس الكبري..

وابنة الموت

كريهة مرعبة..."

131. إنسان مشوه ينظر إلي الشمال والفم مفتوح عن صرخة...
132. وجه مشوه آخر اتجاه نظرته إلي الشمال ولكن العينين تنظران في مواجهة الكاميرا.
133. وجه مشوه آخر في لقطة أقرب علي نفس نمط الوجه السابق حيث يبدو في بروفيل يتجه إلي الشمال بينما تنظر العينان في مواجهة الكاميرا.
134. وجه مشوه في لقطة أقرب بروفيل ينظر إلي الشمال.
135. لقطة قريبة لوجه مرفوع إلي أعلى ينظر تجاه شمال الكادر والفم مفتوح وتظهر منه أسنان بشعة مدببة.
136. وجه بشع شمال الكادر والفم مفتوح واللسان خارج من الفم.
137. وجه مشوه يتكون من فم كبير يملأ الكادر ولسان يخرج منه وعينان، الواحدة منهما تحت الأخري. والأنف في أعلي الكادر.
138. رقبة تمتد برأس تنظر شمالاً بعيون تشبه المراكب أبرز ما فيها فم كبير مفتوح عن آخره ويخرج منه لسان.
139. رأس مزروع علي رقبة بوضع مقلوب حيث شعر الرأس إلي أسفل علي الرقبة واللسان يخرج من الفم. وعلي الجانبين سهمان مغروزان في الرقبة ويحملان الرأس.
140. رأس مشوه ينظر إلي أعلي، الفم مفتوح واللسان خارج منه.. والعينان بشعتان.
141. لقطة قريبة جداً لفم مفتوح بأسنان بشعة وجزء من الأنف واتجاه النظر ناحية الشمال.
142. أسنان تمسك بقطعة قماش في وضع جانبي واتجاه النظر إلي شمال الكادر.
143. لقطة قريبة لأنف وفم مفتوح وأسنان بشعة (اتجاه النظر ناحية الشمال).

144. وجه ينظر إلي الشمال بعينين جاحظتين وفم يمسك بقطعة قماش ويد تمسك بنفس القطعة في استماتة.
145. لقطة قريبة جداً لفم بأسنان بشعة يخرج منه لسان.
146. لقطة قريبة للفم والعيون التي تشبه المراكب (في لقطة رقم 138).
147. لقطة قريبة جداً لأسنان مدببة بينها لسان مرفوع إلي أعلي. والعيون جاحظة.
148. لقطة قريبة جداً لفم مفتوح عن آخره يخرج منه لسان في شكل مخروطي.

اختفاء تدريجي ثم يظهر

149. تأخذ الكاميرا حركة رأسية هادئة إلي أعلى على جزء من حجارة. ثم تواصل الحركة في مسيرة طويلة بالعربة علي القضبان إلي اليمين مارة بعدد من البقع الضوئية (حوالي 8 مرات) تكشف عن أعمال من النحت تمثل أشلاء جثث مبعثرة يفصل بين كل بقعة ضوئية وأخرى منطقة من الظلام بينما تواصل "ماريا كاسارسيس" إلقاء قصيدة أيلوار..

"الكآبة تخيم علي الطبيعة بأسرها

عليى الليل وعلى الحقول

يا أخوتي ها قد تحولتم

إلي جيفة

إلى هياكل عظيمة

الأرض تدور في محاجر عيونكم

أصبحتم مثل صحراء كبيرة عفنة

لقد أفسد الموت توازن الزمن

"...أصبحتم هدفاً للنسور والغربان وكنتم لنا من قبل أملاً مشرقًاً

150. **الكاميرا تأخذ حركة رأسية بطيئة في هدوء إلى أعلى على تمثال لرجل يضم حملاً علي صدره (تمثال الرجل الذي يحمل الحيوان من أعمال بيكاسو 1944). تبدأ الحركة من قدميه حتي تصل إلي الجزء الأعلى الذي يشمل الوجه والصدر فقط.**

...وتنشد "كاسارسيس" القصيدة

وعلي سنديانة جيرنيكا الميتة"

فوق حطام جيرنيكا

تحت سماء جيرنيكا الصافية

عاد رجل يحمل بين ذراعيه

..حملاً يئن

ويضم إلي صدره حمامة

وينشد لجميع الرجال

أغنية التمرد الطاهرة

...يقول شكراً للحب

...يقول كلا للطغيان

...رجل ينشد

وسَيَعبُر نشيده عن آلامه إلى الأفق

أن نشيده بمثابة النحل وقد صب الشهد في قلوب الناس

وعندئذ تواصل الكاميرا حركتها في نفس اللقطة بحركة زوم بطيئة إلي الأمام علي وجه التمثال حتي يملأ الكادر. وتثبت الكاميرا ونسمع صوت "ماريا كاسارسيس" وهي تسأل..

جيرنيكا.. هل أنت البراءة أم الدافع إلي الجريمة!؟

..جيرنيكا

جيرنيكا

الإبداع في الحركة الفيلمية([96]).

إن أي تحليل لفيلم "جيرنيكا" لابد من أن يقودنا في النهاية إلي وضعه بين الأفلام النادرة الجديرة بالاعتبار. وقد يبدو علي السطح أن الفيلم عن عمل بيكاسو الذي أطلق عليه اسم تلك المدينة الأسبانية المنكوبة بالعدوان الفاشتي الغاشم، ولكن الفيلم، وأن اعتمد في مادته الأساسية علي هذه اللوحة التي أبدعها بيكاسو عن مأساة جيرنيكا، إلا أن لوحة بيكاسو لم تتجاوز قيمتها في الفيلم عن مادة أولية للتعبير عن القضية التي تشغل مخرجه آلان رينيه. وهي قضية الحرية المهدرة والأبرياء الذين تسحقهم قوي البطش والتسلط. ورينيه لا يقتصر في مادة فيلمه علي هذه اللوحة أبداً بل يعمل علي توظيف بعض أعمال بيكاسو الأخرى لتدعيم نفس الفكرة بعد أن يحررها من مدلولها الأصلي السابق الذي أراده بيكاسو نفسه.

ولم يكن عبثاً أن يحمل عنوان أول أفلام رينيه الروائية الطويلة اسم مدينة أخرى من المدن المنكوبة، وهي مدينة هيروشيما. وقبل فيلم "هيروشيما حبيبي" كان الفيلم التسجيلي "الليل والضباب". والأفلام الثلاثة تدور كلها حول نفس القضية، وإن اختلفت المادة التي يقوم عليها كل منها فهي تشكيلية في "جيرنيكا" وتسجيلية في "الليل والضباب" وروائية في "هيروشيما". وقد صنعت هذه الأفلام الثلاثة اسم آلان رينيه وفيها يصل إلي ذروات من التعبير الفيلمي.

وفي "جيرنيكا" يقدم لنا رينيه – بوجه خاص – نموذجاً علي الاستخدام المبدع الثري لإمكانيات الحركة الفيلمية المتنوعة. ويكشف لنا هذا الاستخدام عن جانب هام من أسلوب رينيه في التعبير. وهو ما يتبين لنا بوضوح في التحليل التالي الذي يقتصر علي هذه الناحية فقط. وأقصد تحليل عامل الحركة في الفيلم.

ويمكن تقسيم الفيلم إلي أجزاء أو مراحل ست نميِّز كلا منها بعنوان خاص كما يلي:

* الناس في جيرنيكا:

يقدم لنا الفيلم في هذه المرحلة أبطال المأساة. صورة لشخصيات تمثل نماذج لأهل المدينة المنكوبة. وتبدأ بحركة ظهور تدريجي، وهي حركة تقليدية تقابل حركة رفع الستار في المسرحية، تكشف عن لوحة تمثل منظراً عاماً للمدينة.

وتأتي الحركة التالية أكثر تعقيداً لتجمع بين ن وعين من الحركة أولهما المزج بين اللقطة الأولى التي تمثل المدينة واللقطة الثانية لصورة "أسرة المُهرج" بحيث تظهر الثانية بالتدريج بينما تختفي الأولي في نفس الوقت. والحركة الثانية هي حركة اقتراب بالعدسة الزوم نحو لوحة "أسرة المهرج" وتتزامن حركة الاقتراب مع المزج بحيث يكونان معاً حركة واحدة. بالمزج يربط الفيلم بين اللقطتين وبالاقتراب يدعونا للانتقال من العام إلي الخاص.

وابتداء من اللقطة الثالثة حتي التاسعة تتمثل الحركة في الانتقال بالقطع من لقطة إلي أخري علي لوحات تصور شخصيات منكوبة.

وفي اللقطة العاشرة تبدأ الكاميرا بحركة رأسية من أسفل إلي أعلي تستعرض اثنين من مهرجي السيرك، وتأتي اللقطة (11) بعدها ثابتة لإحدي الشخصيات. ثم تتكرر نفس الحركة الرأسية السابقة للكاميرا من أسفل إلي أعلي في اللقطة (12) لمهرج يجلس مرهقاً علي أريكة خشبية. أن حركة الكاميرا الرأسية في اللقطتين (10) و (12) بارتفاعها إلي الوجوه تدعونا إلي مزيد من الاقتراب من الشخصيات. وتأتي الصورة الثابتة بينهما (11) لضبط الإيقاع.

وتسمح لنا هذه المجموعة الأخيرة من اللقطات الثلاث (من 10-12) باختلاف نوعية الحركة فيها عن الحركة في المجموعة الس ابقة عليها (من 3-9) التي اعتمدت علي القطع، بالعودة إلي الحركة بالقطع بين اللقطات من 13 إلي 19 علي لوحات تصور مجموعة أخري من الشخصيات.

وتختتم حركة الاقتراب بعدسة الزوم في اللقطة 20 نهاية هذه المرحلة. وتبدأ اللقطة بمنظر عام للوحة "المرأة التي تحمل المروحة"(سبق وتحدثنا عنها) وتنتهي بالتركيز علي كف المرأة الذي تمده أمامها وكأنه يحمل معنى الاعتراض.

* المأساة في خبر:

يحدد المزج حركة الانتقال بين اللقطات الست الأولي لبداية هذا الجزء. تصور اللقطات الثلاث الأولي منها (21-23) ل وحات لرسومات حائطية. واللقطات الثلاث التالية لها (24-26) تصور أجزاء من صفحات الجرائد.

ويمثل المزج بين هذه اللقطات وسيلة انتقال ناعمة في البداية. وذلك من الناحية الإيقاعية. أما من الناحية الموضوعية فيربط بين وسيلتي التسجيل القديمة (اللوحات علي الحائط) والحديثة (الصحافة)).

وتعمل هذه اللقطات الست كمقدمة للعنصرين الأساسيين المستخدمين في هذا الجزء وهما رس ومات اللوحات الحائطية من ناحية وصفحات الجرائد من ناحية أخري. وتنتهي اللقطة الأخيرة منها (26) بحركة زوم حادة إلي الأمام علي كلمة "الحرب" التي نراها في الجريدة. فتعارض بذلك نعومة حركة المزج السابقة وتعطينا الإحساس المفاجئ بالكلمة.. "الحرب" وتمهد للانتقالات الحادة بين اللقطات التالية.

وابتداء من اللقطة 27 حتي نهاية هذا الجزء باللقطة 42 ننتقل بالقطع المتبادل من لقطة لرسوم حائطية إلي لقطة لجزء من صفحة جريدة علي التوالي.

ويلجأ آلان رينيه إلي استخدام تعبيري مبتكر للحركة داخل اللقطات الخاصة بالرسوم الحائطية، فالرسوم الحائطية المستخدمة في هذا الجزء عبارة عن خطوط متقاطعة ودوائر ونقط مُشعة وعيون ورؤوس وأجسام في تخطيطات كروكية. تستخدم هذه الرسوم داخل اللقطات الخاصة بها كأرضية تظهر عليها بالتدريج صورة بعض الشخصيات، وما أن يتم ظهورها حتي تخترقها طلقات رصاص القاتلة فتعود إلي الاختفاء التدريجي من جديد تاركة وراءها آثار الطلقات علي الرسوم الحائطية.

وتعاد نفس الحركة الداخلية لهذه اللقطات مع كل لقطة بنفس الطريقة مع اختلاف الرسوم التي تمثل الأرضية في كل مرة واختلاف صور الأشخاص التي تظهر وتختفي بعد أن تتحول إلي غربال علي أثر الثقوب التي تنتشر عليها.

ونلاحظ في اللقطة الأخيرة من هذه المجموعة (41) تكرار الظهور والاختفاء التدريجي لصور الأشخاص مرتين دون تغيير الخلفية من الرسوم الحائطية بخلاف كل اللقطات السابقة. وذلك للارتفاع بسرعة الإيقاع والوصول إلي قمة المشهد تمهيداً للانتقال إلي المشهد التالي.

أما بخصوص الحركة داخل اللقطة في مجموعة لقطات الصحف فهي نمط واحد يتمثل في حركة انقضاض حادة بعدسة الزوم في كل مرة علي كلمة أو مجموعة مهمة من الكلمات في الصفحة المصورة مثل: النصر – الفاشية – جيرنيكا. أو عنوان الجريدة نفسه "الحرية" وتحته كلمة الفاشية وهكذا.

وفي اللقطات الثلاث الأخيرة من هذه المجموعة تأخذ الحركة مساراً عكسياً للمسار السابق أي تصبح حركة تراجع حاد إلي الخلف بعدسة الزوم بدلاً من الانقضاض الحاد إلي الأمام، وذلك تأكيد لنهاية هذا الجزء.

وفي اللقطة الأخيرة منه (42) تكشف الحركة إلي الخلف عن جزء أكبر من جريدة ملطخة عليها اسم جيرنيكا بحروف كبيرة مكتوبة باليد أعلي الكادر ونفس الاسم مكتوب بحروف مطبعية في حجم أصغر أسفل الكادر. وتأتي هذه الحركة إلي الخلف كنهاية لهذه المرحلة في مقابل ال اقتراب كنهاية للمرحلة السابقة عليها.

* بداية المأساة:

يبدأ هذا الجزء بلقطة تمهيدية هادئة تقابل إيقاعياً حدة الحركة التي تصل إلي ذروتها في نهاية الجزء السابق. وتبدأ اللقطة بحركة زوم بطيئة جداً نحو بقعة صغيرة من الضوء تكشف لنا في نهايتها عن آثار الطلقات علي الحائط. ثم تأخذ الكاميرا حركة استعراضية طويلة ناعمة من اليمين إلى اليسار مارة بصورة أربع شخصيات تظهر كل منها وسط بقعة من الضوء يحيط بها الظلام الذي يفصل بين كل شخصية وأخري.

وتمهد هذه اللقطة (43) إلي حركة انتقال بعد ذلك بين مجموعة أخري من اللقطات تمثل كل منها أيضاً صورة لجسم وسط بقعة من الضوء يحيطها الظلام.

وإذا كان للظلام قيمة تعبيرية وهو يحيط بصور الأ جسام في اللقطات السابقة فإن رينيه يلجأ إليه بعد ذلك في صورة نبضات من الظلام الكامل كوسيلة للانتقال من لقطة إلي أخري ابتداء من (57) حتي نهاية هذا الجزء بلقطة (105). وأول هذه اللقطات التي يبدأ معها استخدام هذه الحيلة الحركية في الانتقال بالظلام من لقطة إلي أخري هي لقطة لجزء من لوحة جيرنيكا يصور مصباحاً كهربياً.

والعلاقة واضحة بين النور والظلام وهذا الجزء من لوحة جيرنيكا الذي يتكرر ظهوره هنا وفي أماكن أخري من الفيلم.

وتعمل هذه النبضات الإيقاعية المظلمة علي مضاعفة الإحساس بالذعر الذي تحويه معظم صور اللقطات.

وإذا كانت هذه النبضات المظلمة تستخدم كوسيلة للانتقال بين بعض اللقطات في هذا الجزء بالإضافة إلي ما تخلقه من حركة إيقاعية وقيمة تعبيرية (الذعر)، فهي في حالات أخري لا تستخدم كوسيلة نقل من لقطة إلي أخري، إنما تتكرر علي نفس اللوحة أكثر من مرة بانتظام إيقاعي معين. الأمر الذي يدفعنا إلي الربط بين هذه النبضات المتتالية بسرعة للنور والظلام وما يحدث عن الانفجارات المتتالية في الغارات والاشتباكات الحربية.

ويلجأ رينيه إلي كسر رتابة الانتظام في حركة الانتقال بالظلام من لقطة إلي أخرى في كل مرة بالانتقال بالقطع مباشرة بين بعض اللقطات كما حدث بين لقطتي 66 و 67 ولقطات 80، 81، 82 ولقطتي 94، 95.

* عالم من الحيوانات:

فيما عدا هذا الجزء، تنحصر حركة الانتقال بين كل جزء وآخر في حركة اختفاء تدريجي للجزء السابق يتلوها حركة ظهور تدريجي للجزء الذي يليه. أما الانتقال إلي هذا الجزء فيتمثل في شكل المسح علي هيئة انفجار. يبدأ بنقطة مضيئة تنفجر بشكل مفاجئ حتي تملأ الشاشة كلها.

ولا تقتصر قيمة هذه الحركة هنا علي نقلنا من موضوع إلي آخر، وإنما تعمل من ناحية أخري علي تأكيد معني الذعر المتولد عن تزايد سرعة نبضات النور والظلام في الجزء السابق. وتصل بها إلي قمتها.

أما الحركة الداخلية التي تربط بي ن لقطات هذا الجزء وبعضها (من 106-125) فهي حركة القطع التي تنقلنا من صورة إلي أخري.

وتدور كل الصور هنا حول عالم من الحيوانات المخيفة والخائفة، تحمل في مجملها طابعاً إنسانياً.

جيرنيكا * :

تعمل حركة الكاميرا في اللقطات الأولي من هذا الجزء علي الربط بين جزء معين من لوحة جيرنيكا وهو على وجه التحديد المصباح الكهربائي وجزء آخر من محتويات اللوحة.

إن الكاميرا تتحرك من المصباح إلي جزء آخر من اللوحة في لقطة (126) بحركة رأسية سريعة إلي أسفل مع الانحراف إلي اليسار، وفي لقطة (127) بحركة رأسية سريعة إلي أسفل مع الانحراف إلي اليمين، أما في لقطة (128) نرى حركة رأسية سريعة إلي أسفل وفي (129) بحركة عرضية إلي اليمين مع الانحراف إلي أسفل قليلاً.

وتنتهي هذه المجموعة (في لقطة 130) بحركة زوم تبدأ من نفس صورة المصباح الكهربائي وتتراجع للخلف مع حركة رأسية خفيفة إلي أسفل لتعديل المنظور الذي يضم في نهاية الحركة جزءاً كبيراً من لوحة جيرنيكا يشمل معظم محتويات اللقطات السابقة عليها. ثم تأخذ الكاميرا – بعد برهة – حركة زوم إلي الأمام مع ميل إلي الشمال للتركيز علي جزء خاص من اللوحة وهو رأس الأم تحمل طفلها علي حجرها تشرئب إلي أعلي وقد انفتح الفم عن صرخة ألم.

إن العودة إلي ظهور المصباح الكهربائي من لوحة جيرنيكا في هذه المجموعة يربط بين هذا الجزء كله والجزء السابق عليه الذي يظهر فيه نفس المصباح ولكن بشكل آخر. في الجزء السابق يتم الانتقال من المصباح إلي لقطة أخرى يفصل بينهما الظلام التام. أما في هذا الجزء فتنقلنا حركة الكاميرا من المصباح إلي جزء آخر من اللوحة نفسها.

وتكرار ظهور المصباح في كل لقطة من هذه المجموعة يربط بينه وبين هذه الأجزاء، كما يربط بينها وبين بعضها حيث تؤكد حركة الكاميرا المتصلة في كل مرة بأنها جميعا تضمها لوحة واحدة.

وتؤدي حركة الزوم إلي الأمام التي تنتهي بها هذه المجموعة علي جزء خاص من اللوحة، إلي التمهيد لحركة الانتقالات التالية بالقطع بين لقطات قريبة مماثلة (حتي لقطة 148)، منها ما هو أجزاء من لوحة جيرنيكا ومنها لقطات لأعمال أخري من أعمال بيكاسو خارج نطاق هذه اللوحة، ولكنها تبدو في سياقها استكمالاً لنفس المعني، وكأنها جزء من اللوحة نفسها التي فقدت أبعادها الحقيقية واكتسبت أبعاداً أوسع.

الأمل بين الانقاض * :

الحركة الأساسية الأولي في هذا الجزء تخلقها الكاميرا بمسيرتها الاستعراضية من اليسار إلي اليمين (لقطة 149) مارة ببقع ضوئية تكشف لنا عن أعمال من النحت من أعمال بيكاسو العظيم تمثل في الصورة أشلاء جثث مُبعثرة. وتقابل هذه اللقطة (بحركتها من اليسار إلي اليمي ن) حركة الكاميرا العكسية من اليمين إلي اليسار في اللقطة التمهيدية السابقة (43) للجزء الخاص ببداية المأساة، التي تمر أيضاً ببقع ضوئية تكشف عن صور لأجسام إنسانية حية يحيطها الظلام.

أما الحركة الأساسية الثانية والأخيرة في هذا الجزء فهي حركة الكاميرا من أسفل إلي أعلى لتستعرض ببطء "الرجل الذي يحمل حيواناً" مؤكدة بحركتها الصاعدة معني الأمل المطلوب.

وتتعارض هذه اللقطة الرأسية مع حركة الاستواء العرضية السابقة عليها مباشرة المعبرة عن الموت. ثم تنتهي اللقطة بحركة زوم إلي الأمام نحو رأس التمثال تبرز وجه الإنسان الصامد النبيل، محددة بهذا الوجه نهاية الفيلم التي لا تخلو من وجهة نظر واضحة للمخرج الفنان آلان رينيه. وتعمل نعومة حركة الكاميرا البطيئة هنا في نهاية الفيلم، بتماثلها مع نعومة الحركة البطيئة في أوله، قادرة علي خلق النهاية الإيقاعية الملائمة للفيلم.

إخراج صلاح أبو سيف([97])

على الهامش

لم اكتب هذه الدراسة بناء على نموذج سابق وانما اعتمدتُ فيها على ما تعلمته في كتابة الاوراق البحثية

خلال دراستي الجامعية (قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية والنفسية – جامعة عين شمس)، وقد حصلت على درجة الامتياز في كل ما قدمته من ابحاث. كما اعتمدتُ بالطبع على ما حصلت عليه من معلومات عن فن الفيلم وما قرأته من تحليلات لأفلام أجنبية وما مارسته من تذوق ومناقشة للأفلام بداية من اهتمامي الجاد بالسينما بندوة الفيلم المختار 1958، ثم مواصلة نفس النشاط من خلال جمعية الفيلم التي ساهمت بتأسيسها 1959. ويسبق كل ذلك قراءاتي في النقد الأدبي الذي شغفتُ به من قبل. وكان مرجعي الأساسي الذي اعتمدتُ عليه في الدراسة هو أفلام صلاح أبوسيف نفسها موضوع الدراسة، تلك الأفلام التي عرضتها فيلمًا بعد فيلم من خلال ندو ات الجمعية وقدمتُ كل فيلم وناقشته مع الجمهور. وعندما نشرت هذه الدراسة منذ أكثر من نصف قرن، لم يخطر ببالي أنها الداراسة المنهجية

الأولى من نوعها في النقد السينمائي العربي. والآن إذ نعطي لهذه الدراسة قيمتها الريادية التاريخية يجدر بنا ألا نُهمل قيمتها الموضوعية التي مازالت تحتفظ بها في حدود الأفلام التي تتناولها.

"إخراج صلاح أبو سيف" تكرر ظهور هذه العبارة ثلاث وعشرون مرة على الشاشة البيضاء منذ عام 1945 وحتى عام 1961، معلنة في كل مرة عن ميلاد فيلم روائي جديد، وكان اولها فيلم "دايما في قلبي" واخرها فيلم "لا تطفي الشمس".. والبقيّة تأتي..

وقبل ظهور هذه العبارة في أول فيلم روائي طويل، كان صلاح أبو سيف قد قضى عشرة أعوام في العمل بقسم المونتاج في استديو مصر، ووفر له الاستديو بعثة الى فرنسا لدراسة الاخراج السينمائي، وكان يعد نفسه للقيام بها على نفقته الخاصة، ولا شك أن لهذه الفترة الطويلة من الاعداد والدراسة – قبل ان يبدأ في الاخراج- الفضل في وضوح الوسائل التكنيكيّة في ذهنه مما رفع مستوى اعماله الاولى فكانت بدايّة موفقة.

وبوجه عام يمكن القول ان هذه البدايّة اخذت في الصعود، وان كان صعودا بطيئا تنتابه بعض العثرات يمكن ان نمثله بخط بياني متعرج، يهبط حيث يقف "صلاح" عند حدود الصنعة، ويرتفع عندما يتخطى "صلاح" ذلك إلى المستوى الفني، ويأخذ الخط بمنحنياته في الصعود عامة، وكما هو معروف لا توجد حدود قاطعة بين الصنعة والفن، وخصوصًا في السينما، او على الاقل، نجد صعوبة في التفرقة بينهما، ولكن يمكننا ان نتفق مبدئيا على ان الصنعة تغلب على الفيلم حينما تبدو فيه الوسائل الحرفيّة وكانها مقصودة لذاتها، دون هدف ورائها، ويرتفع الفيلم إلى مستوى الفن حين تنجح الوسائل الحرفيّة في الاختفاء وراء المعنى الذي تعبر عنه، وكلما كان هذا المعنى أكثر بعدًا في عمقه وشموله كان أقرب إلى الفن.

***

مرحلة الاختبار

إذا حاولنا ان نتبين المراحل التي مرّ بها اخراج صلاح ابو سيف، فسنجد أن افلامه الستة الأولى تمثل مرحلة الاعداد والاختبار لامكانياته الحرفيّة، ففي الفيلم الاول "دايما في قلبي" عام 1945 والمأخوذ عن قصة "جسر والترلو" ركز صلاح ابو سيف كل اهتماماته في تقديم قصة سينمائيّة سلسلة السرد، حتى يفتح طريق الاخراج أمامه والذي ظل منتظرًا على بابه في شوق كبير أمدًا طويلا، وفي فيلميّ "عنتر وعبلة" 1948، و"ألصقر" 1949، برز صلاح ابو سيف كمخرج ناجح للمعارك وتحريك المجاميع، وكان "شارع البهلوان" عام 1948 فيلما كوميديا، وفق فيه – وعلى الاخص في الفصل الاخير منه- في اثارة الضحك مستخدما وسائل السينما التقليديّة في الكوميديا، كاندفاع الممثلين في الجري بطريقة "شابلينيّة"، وحركة الانتقال السريع بين اللقطات، والضرب بالفطائر، ولبس الجرادل في الرأس... ولم يكرر صلاح هذه التجربة مرة اخرى، فكان بذلك "شارع البهلوان" أول تجاربه الاخراجيّة الكوميديّة واخرها أيضًا، وان ظل محتفظًا بروح الفكاهة في معظم أفلامه، أما "الحب بهدلة" عام 1950، فكان فيلمًا استعراضيًا مليئا بالرقصات والآغاني..

والعجيب أن أفلام هذه المرحلة جميعها، رغم تنوع أجوائها وملابساتها، تدور حول قصة واحدة، وهي حبيبان تفصل بينهما الظروف القاسيّة، ثم ينتصران في النهايّة، عدا فيلم "شارع البهلوان" الذي تناول مشكلة الغيرة.

المرحلة الشعبيّة

ويمثل فيلم "لك يوم يا ظالم" عام 1951 نقطة تحول إلى مرحلة جديدة، فبالرغم من وجود قصة الحب المعهودة في الأفلام السابقة، حيث يحب محسن سرحان، فاتن حمامة، ويقف محمود المليجي حائلا أمام حبهما، ثم ينتهي الفيلم بانتصار هذا الحب، الا ان هذه القصة تتراجع إلى المركز الثاني من الاهميّة، والقصة التي تمثل الأهميّة الأولى في هذا الفيلم هي قصة المجرم، الذي يقتل فيه المليجي صديقه زوج فاتن حمامة، ليتزوج منها طمعا في مالها، وعندما يكشف امره يحاول الهرب فيقع في ماء المغطس المغلي ويموت، والواقع ان اهميّة هذا الفيلم باعتباره نقطة التحول لا ترجع الى تغيير القصة بقدر ما ترجع الى بدايّة ظهور اتجاه صلاح ابو سيف الواقعي المتمثل في التصوير للحياة الشعبيّة، فقد نجح في تصوير جو الحمام الشعبي، الديكور واقعي جدًا، والحوادث التي تجري في داخله تنم عن درايّة تامة بهذه البيئة: مسألة الصابون الذي يقدمه اصحاب الحمام للزبائن، وشخصيّة المدلك، وتصميم المغطس، وليلة الحنة داخل الحمام البلدي..

وهذا الاتجاه هو الغالب على الافلام التاليّة مباشرة، وهو الذي يضم موضوعاتها المختلفة في اطار واحد، مثل "الاسطى حسن" 1952، والذي قدم لنا فيه صورة لطبقة العمال وعسر معيشتهم في المجتمع الرأسمالي، ورسم بدقة شخصيات اهل الحارة من العمال وتضامنهم في المحافظة على زوجة زميلهم الاسطى حسن، الذي تركها وتعلق بامرأة ثريّة طمعًا في المال، وان كان الفيلم يتخذ حلا سطحيًا للمشكلة وهو عودة الاسطى حسن الى زوجته مرة اخرى راضيًا بفقره بعد ان اكتشف مشاكل الحياة الجديدة في المجتمع الجديد... ولكن ربما نتلمس مبررا لهذا الموقف السلبي في حل المشكلة ان الفيلم اخرج عام 1952، أي قبل وضوح روٴيّة التيار الاشتراكي والافكار الثوريّة الجديدة.

ثم نرى فيلم "ريّا وسكينة" عام 1953، فعلى الرغم من أنه فيلم بوليسي يعرض محاولة الشرطة في القبض على عصابة سيدات "ريا وسكينة" التي كانت تستدرج النساء وتقتلتهن وتستولي منهن على الحلي والجواهر، فأن الاماكن التي تدور فيها الحوادث والشخصيات التي تقوم بأدائها تتجلى فيها روح الشعب المصري؛ المذبح، سوق الدجاج، زنقة الستات، القلل، الملابس.

ويمكن ان نعتبر فيلم "الوحش" عام 1954، تعبيرا رمزيا عن مجتمعنا قبل الثورة، فالمجرم الذي يستولى على ارض القريّة، ويفرض الاتاوات على أهلها، ويقضي الليالي الحمرا مع زوجة أحد رجال القريّة رغما عنه، يقابل الملك، واقطاعي القريّة، ويمثل تعضيده للوحش الطبقة الاقطاعيّة في موٴازرتها للملك، وفلاحو القريّة هم الشعب المسكين الذي لا يجرأ على اتهام الوحش لانه يفتقد القيادة والشجاعة، وحتى اذا توافرت له القيادة في شخصيّة ضابط البوليس الجديد "انور وجدي" ووثق من صدقه، وقف الى جانبه في معركته الفاصلة بينه وبين الوحش، ولكن الفيلم – بغض النظر عن هدفه الرمزي- هو في حدود أحداثه تعبير واقعي عن قريتنا الكبيرة، وما يحدث داخلها بعد الثورة.

وقد قدّم صلاح ابو سيف في الفيلم صورا شعبيّة لسوق القريّة، وقهوتها، والدوار، وشخصيات ريفيّة معروفة مثل؛ العمدة، والاقطاعي، والباشكاتب، وضابط البوليس، ومشاكل القريّة، فضلا عن شخصيّة المجرم المحليّة التي كنا نسمع عنها في الايام السابقة.

وتدو أحداث فيلم "شباب امرأة" عام 1955، الذي تناول مشكلة شاب ريفي وافد على القاهرة لأول مرة، ليلحق بالكليّة، فيقع تحت سيطرة امرأة لعوب، تدور أيضا على المستوى الشعبي، وعلى الأخص داخل السِرجة التي دار بداخلها جانب كبير من الاحداث، ونجح صلاح ابو سيف في رسم ملامحها الشعبيّة بوضوح؛ المعلمة الشعبيّة، كاتب السرجة، حمار السرجة، الطاحونة، الاماكن الضيقة المهدمة..

ويعتبر فيلم "الفتوة" من اهم افلام صلاح ابو سيف التي تحمل طابع الواقعيّة – ان لم يكن اهمها بالفعل- ففضلا عما يقدمه لنا من لمسات شعبيّة حول ما يجري في سوق الخضار، يقدم هنا معالجة حديثة لمشاكلنا الاجتماعيّة، ويتخذ موقفا ايجابيًا واضحًا يتسم بالاشتراكيّة، وموقفها من مشكلة الاحتكار، ففي الفيلم يتبدى لنا مدى اخفاق حل هذه المشكلة على أيدي الأفراد مهما حسنت نياتهم، ومن هنا كان فيلم "الفتوة" عام 1956 دعوة تقدميّة للقضاء على الرأسماليّة الاحتكاريّة المستغِلة التي قضت عليها القوانين الاشتراكيّة فيما بعد عام 1961.

وبعد فيلم "الفتوة" يتحول صلاح ابو سيف إلى اتجاه اخر، وان كان يعود الى واقعيته من جديد في فيلم "بدايّة ونهايّة" عام 1961، المأخوذ عن قصة الروائي نجيب محفوظ.

المرحلة البرجوازيّة

أما الاتجاه الذي اتخذه صلاح ابو سيف بعد فيلم الفتوة، واستمر حتى آخر أفلامه، فيمكن ان نطلق عليه الاتجاه البرجوازي، والواقع انه لم يتخلص فيه من نزعته الواقعيّة في معالجة الأحداث أو رسم الشخصيات إلا نادرًا، وان كان قد تحول فيه تناول الصور الشعبيّة التي قدم لنا نماذج منها في أفلامه السابقة، فالموضوعات هنا انسانيّة عامة.. بعيدة عن مشاكلنا الاجتماعيّة، والشخصيات ليست من افراد الطبقات الكادحة التي نعرفها، ومعظم الحوادث تجري داخل ديكورات فخمة يبدو عليها اثر النعمة والثراء.

بدأ هذا الاتجاه بفيلم "لا أنام" عام 1956، وكان أوضح ما يكون في فيلم "الوسادة الخاليّة" عام 1957، و"الطريق المسدود" عام 1957، و "أنا حرة" عام 1959، والجزء الخاص بـ "صلاح أبو سيف" من فيلم "البنات والصيف" عام 1961، وكلها مأخوذة عن قصص إحسان عبد القدوس.

ومن الواضح أن العامل الأساسي الذي حول "صلاح أبو سيف" نحو هذا الاتجاه انما هو ما لقيه فيلم "لا أنام" من نجاح كبير وعلى الأخص في البلاد العربيّة، واكده عنده ما تلاه من نجاح للأفلام التي تمثل هذا الاتجاه، في حين كان الدافع له في اتجاهه الشعبي هو رغبته الفنيّة الملحة في التعبير عن ذاته، حتى انه عندما فشل في أن يجد منتجًا لفيلم "لك يوم يا ظالم" غامر هو نفسه وانتجه على حسابه الخاص.

لقد تحول صلاح ابو سيف بقصص احسان عبد القدوس عن الاتجاه الشعبي، ولكن حنينه إليه المتأصل فيه ظل يلح عليه حتى ظهر بكل وضوح مرة اخرى في فيلم "بدايّة ونهايّة". أما الأفلام التي أخرجها أثناء هذه المرحلة الأخيرة ولم تكن لاحسان وهي: مجرم في اجازة عام 1958، وبين السماء والأرض عام 1959، فيظهر فيها تردده بين اتجاهين، ا و بمعنى ادق محاولته التوفيق بينهما، فهو يريد أن يحتفظ بالجمهور – الذي يهتم بالديكورات والمناظر الفخمة والموضوعات الانسانيّة العامة- ويريد ان يعبر عن نفسه وابداعه أيضًا.

وكانت محاولة "صلاح ابو سيف" التوفيق بين الاتجاهين في الفيلمين الأولين "مجرم في اجازة"، و"هذا هو الحب" تتمثل في تطعيمهما ببعض اللقطات الشعبيّة مثل: الحارة والدقاقين والفرح المصري فيلم "هذا هو الحب"، والقهوى البلدي في "مجرم في اجازة".

أما فيلم "بين السماء والأرض" فهو عبارة عن قطاع عرضي يكشف عن بعض شخصيات وأوضاع في مجتمعنا، ولكن بعيدًا عن الأحياء الشعبيّة.. وكان الفيلم كله في مكان واحد تقريبًا، وهنا تجدر الإشادة بجرأة "صلاح ابو سيف" في اخراج هذا الفيلم، فهو التجربة الأولى من نوعها في السينما المصريّة،

.والأخيرة أيضًا.. فقد فشل الفيلم – تجاريًا- فشلا ذريعًا

أسلوب صلاح أبو سيف

هذا هو التطور العام للأفلام التي اخرجها صلاح أبو سيف في مراحلها الثلاث: مرحلة الاختبار والاعداد، والمرحلة الشعبيّة، والمرحلة البرجوازيّة.. ويجمع بين هذه المراحل – رغم تنوعها- ملامح خاصة في التعبير تظهر في أفلامه الأولى ثم تزداد وضوحًا ورسوخًا مع تطور فنه حتى تصبح بمثابة أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من المخرجين.. وهذا أهم ما في فن إخراج "صلاح ابو سيف" أن افلامه لها طابع معين يدلنا عليها دون حاجة إلى هذا الاعلان الذي يوضع في مقدمة الفيلم "إخراج صلاح أبو سيف"، وهو في الواقع واحد من قلائل مخرجينا الذي يكتسبون هذه الخاصيّة.

في العدد **73** من "المجلة" الصادر في يناير سنة **1963** تحدثنا في الجزء الأول من هذا المقال عن المراحل التي مر بها اخراج صلاح أبو سيف وهي "مرحلة الاختبار" ومثلنا لها بستة أفلام تدور حول قصة واحدة هي انتصار الحب بين الحبيبين بعد تفريق الظروف بينهما، ثم "المرحلة الشعبية" ومثلنا لها بعدة أفلام لها جميعًا نفس الصبغة الشعبية، ثم "المرحلة البرجوازية" التي استمرت حتى اخر افلامه، وهي جميعًا – اي افلامه- تعالج موضوعات انسانية عامة ويغلب على مناظرها الفخامة في الديكور دون التعرض للمشاكل الاجتماعية الخاصة، وفي هذا الجزء من المقال، نبين الطابع المميز لأسلوب صلاح ابو سيف الاخراجي.

***

التقابل والتطابق

التقابل والتطابق اثنان من أهم الأبعاد التي تحدد لنا أسلوب "صلاح ابو سيف" ولا نكاد نفتقدهما في اي فيلم من افلامه، فمنذ أولها "دائما في قلبي" نلمحهما في وضوح.. ففي مشهد حفلة الملجأ تنتقل آلة التصوير بين "عقيلة راتب" وبين ثري الحرب الذي يجلس منتشيًا بالحفل وهو منتفخ، يختبر بين كل لحظة وأخرى دقات ساعاته التي ملأت جيوب ويديه، او تنقلنا إلى كلب أبيض نظيف يبدو عليه اثر النعيم يجري جذلان بجوار صاحبه، والتقابل والهدف منه هنا واضحان، أما المثال على التطابق في هذا الفيلم فنجده في انتقال آلة التصوير من لقطة للحبيبين في احدى جلساتهما وهما يتناجيان إلى لقطة لحمامتين في لحظة مداعبة وملاطفة...

ثم يواصل استخدامه لهاتين الوسيلتين في أفلامه التالية فنجده مثلا في فيلم "الاسطى حسن" والكلام هنا عن التقابل، ينقلنا بين حياة الاسطى حسن المنعمة مع المرأة الثرية اللعوب وبين ابنه وزوجته اللذين تركهما للجوع والفقر..

يافطة ترتفع باسم "هريدي" التاجر الجديد.. وفي "الطريق المسدود" **CUT** وفي "الفتوة" يُغلق محل أبو زيد التاجر الجشع القديم بالشمع الأحمر، ثم قطع نرى فاتن تنظر إلى أم شكري وهي تصلي فتتوارد على ذهنها صور تمثل أوضاعا ماجنة لأمها، وفي "مجرم في أجازة" تحاول زوجة المحامي اغراء **PAN** اللص ثم نرى حركة استعراضية لآلة التصوير
تقف عند صورة زفاف المحامي وزوجته، أو اللص وزوجة المحامي يتعانقان، ثم حركة رأسية لآلة التصوير من أعلى إلى أسفل
على**TILTING**
الأرجل وهي تدوس صورة الزفاف، ويصل التقابل إلى قمته عند صلاح أبو سيف في فيلم "بداية ونهاية" ويرجع ذلك بالطبع إلى ما أمدته به القصة من حرية ابراز ميله الى استخدام هذه الوسيلة في
التعبير...

في هذا الفيلم يرتفع التقابل عن صورته الشكلية بين بعض اللقطات إلى المستوى الديالكتيكي الباطن داخل صراع بين نقيضين أساسيين هما: الواقع المر الذي يعيشه حسنين والآمال العريضة البعيدة التي تداعب مخيلته، بالاضافة إلى ما فيه من صراعات أخرى مثل: صراع الأم في محاولتها الدائبة المحافظة على كيان الاسرة من التصدع الذي يتسرب إليها رغما عنها، والصراع النفسي الذي تعانيه خديجة بين الشرف والسقوط، والفيلم مليء بالمتناقضات، كالتناقض بين أنانية حسنين والغيرية التي نلمسها في تصرفات أخوته، وبين الفقر الذي تعيشه الأسرة وثراء الباشا صديق الأسرة، وبين طموح حسنين وقلقه ورضاء حسين وسكونه، وبين اللامبالاة المتمثلة في حسنين والالتزام عند حسين، وبين حسنين الذي يصبح ضابطا واخيه حسن الذي تطارده العدالة والقانون.

هذا فضلا عما في الفيلم من مقابلات شكلية كذلك، فهو ينقلنا مثلا من منظر حجرات الاسرة الفقيرة، الجرداء تقريبا، الى لقطة لثريا ضخمة تملأ الشاشة وتتراجع آلة التصوير تدريجيا، ونرى أنفسنا فجأة في بيت الباشا الفخم صديق الأسرة، الذي ذهب اليه الاخوان حسنين وحسين ليتوّسط الباشا في توظيف حسين، أو ينقلنا من مشهد مغازلة حسنين لإبنة الباشا، بالقطع إلى لقطة لأمه وهي تغسل الملابس باديا عليها الاجهاد الشديد (هذه لا مبالاة).

أما التطابق فهو تعبير رمزي يقابل التشبيه في اللغة الأدبية، ومن الامثلة على استخدامه عند صلاح ابو سيف في أفلامه بعد "دايما في قلبي" محاولة تشبيه الصعيدي في "الفتوة" وهو يجر العربة- بالحمار، فآلة التصوير تكرر الانتقال بينه وبين الحمار الذي يجر العربة المماثلة بجواره.

لفم زينات صدقي وهي تشيع الاشاعات حول بنت الجيران ثم نقلة على لقطة لنار تشتعل أو **Close up** وفي فيلم "هذا هو الحب" نرى لقطة قريبة دجاج يأكل في فم نهم، وفي ليلة الدخلة في نفس الفيلم، لقطة قريبة ليد العريس تغلق باب البلكونة فيتعانق طرفا المزلاج، وفي "مجرم في اجازة" ينظر اللص برغبة جنسية إلى الخادمة ثم نقلة إلى صورة كلبين في الحديقة يجري أحدهما خلف الآخر، وفي "البنات والصيف" يتخيل "حسين رياض" الخادمة "سعاد حسني" فرخة محمرة جاهزة للأكل، وعلى البلاج تقيم الخادمة الشمسية وينظر إليها حسين رياض باشتهاء، فتقترب آلة التصوير لتأخذ لقطة قريبة للعمود الخشبي وهو يخرم الرمل ويثبت فيها... وفي "بداية ونهاية" يغتصب ابن البقال خديجة في بيته ثم نقلة إلى صورة لمبة جاز مشروخة ضوءها ضعيف...

ويعتبر فيلم "شباب امرأة" أفضل نموذج لاستخدام هذه الوسيلة الرمزية في التعبير عند "صلاح ابو سيف" فالشخصية الاساسية في الفيلم الشاب الريفي "شكري سرحان" الوافد على المدينة لأول مرة. يقع بين مخالب السيدة صاحبة السرجة "تحية كاريوكا" التي تمتص شبابه ويمثله رمزيًا حمار السرجة الذي يدور مغمض العينين، فكل منهما مرهق ويدور بلا توقف، حتى يجهد ويمرض، وكل منهما تهتم به صاحبة السرجة حتى يكل ثم يدور من جديد، وحتى الحوار في أجزاء كثيرة منه له معنى مزدوج ينطبق على كليهما.. الحمار والريفي الشاب.. وفي احدى اللقطات بينما كانت تحية كاريوكا تقوم بتبخير حمار السرجة.. يدخل الشاب فتواصل التبخير حوله بعد ان انتهت من تبخير الحمار مباشرة.

هذا بالاضافة إلى لقطات رمزية أخرى متفرقة بالفيلم مثل/ لقطة تحية كاريوكا ووراءها اعلان لمياه غازية يحمل عبارة "كبيرة ولذيذة" أو لقطة لها وهي تسحب شكري في الطريق بعد أن قيدته بالزواج منها، ثم نقلة على الضفة الأخرى من الطريق لنجد امرأة تجر خروفاً من رقبته.

والتقابل والتطابق هما في الواقع وسيلتان تقليديتان في السينما الا ان مبالغة صلاح ابو سيف في استخدامهما هو ما يجعل منهما بعدين من ابعاد طريقته في التعبير. كما ان لهما عنده طابعا خاصا اول ما يتميز به الوضوح: فالخادمة التي يتخيلها مخدومها باعتبارها "فرخة مشوية" والمراة التي وراءها اعلان "كبيرة ولذيذة" والفتاة التي ترى أم حبيبها وهي تصلي فترد إلى ذهنها صور ماجنة لأمها... كلها أمور لا يحتاج أي مشاهد إلى بذل ادنى مجهود لفهمها. بل وامعانا في الوضوح يلجأ صلاح احيانا الى شرح الرمز نفسه بالحوار، ففي فيلم "مجرم في اجازة" مثلا يدعو المحامي اللص أن يبدأ حياة جديدة شريفة وهنا نسمع صياح ديك، والتعبير الرمزي لهذا الصياح واضح هو الاعلان عن بداية فجر يوم جديد، ولكننا نجد المحامي مع ذلك يعقب على هذا الرمز قائلا "صياح الديك، قائلا انها بداية فجر يوم جديد".

وصلاح أبو سيف مغرم بتكرار التشبيه رغم وضوحه وربما كان امعانا منه ايضا في الايضاح فمثلا؛ عندما يشبه الصعيدي بالحمار في الفتوة، لا يكتفي بلقطة واحدة بين الصعيدي والحمار، وانما يلح في تكرار التشبيه فيأخذ صورة لوجه الصعيدي وهو يجر العربة ولوجه الحمار وهو يفعل نفس الشيء، ثم لقطة لكلاهما وهما يأكلان!.

والانتقال من اللقطة الأساسية إلى اللقطة الرمزية عند صلاح ابو سيف انتقال منطقي دائمًا، عدا بعض حالات نادرة، يثير فيها الانتقال بعض التساؤل كما في فيلم "هذا هو الحب" عندما انتقل من لقطة قريبة **close up** لفم المراة التي تشيع الاكاذيب الى نار مندلعة أو دجاج يأكل بطريقة شرهة، فرغم معقولية التشبيهين وطرافة الثاني على الاخص، فقد يدهش المتفرج ويتساءل لماذا جاءت هذه اللقطة ها هنا وما علاقتها ما بقبلها!؟.

تكوين الصورة

وإلى جانب التقابل والتطابق يتميز اسلوب صلاح ابو سيف بعدة خصائص أخرى لا تقل أهمية عنهما مثل، الاهتمام الواضح بتكوين الصورة **FRAME** ولا يقتصر ذلك على ترتيب اوضاع الديكور وتنظيم حركة الممثلين فقط، بل يعمد ايضا الى اختيار زوايا معينة تؤخذ منها اللقطات، ونضرب لذلك مثلا من افلامه الاولى؛ لقطة النار في وسط الشاشة يحيط بها رؤس العرب وايديهم تتداخل ليلقي كل منهم بقطعة حطب تعبيرًا عن انضمامه لمحاربة الرومان في فيلم "مغامرات عنتر وعبلة"، والمثال الثاني من احد أفلامه الأخيرة "بداية ونهاية" حيث نرى خديجة وهي ملقاة على الأرض بين ساقيّ حسنين وقد أحاطا بالشاشة وكأنهما القدر يطبق على روحها.

الممثلون وأدوارهم

ويجد الممثلون عند صلاح ابو سيف أدوارهم المناسبة اغلب الوقت، وعلى الأخص الثانويين منهم، فجميعهم تنطبق شخصياتهم على ما يختاره لهم من أدوار؛ المعيد في "لا تطفيء الشمس"، والأسرة اليونانية في "بين السما والأرض"، والمراهق في فيلم "الطريق المسدود"، والصعايدة في فيلم "الفتوة"، والأخرس في "شارع البهلوان"، والتركي في "دائما في قلبي"... كما ان بعض الممثلين الأساسيين لعبوا أفضل أدوارهم في الأفلام التي أخرجها صلاح ابو سيف، مثل فريد شوقي في دور الصعيدي في "الفتوة"، وسميرة أحمد في دور الخادمة في "البنات والصيف"، وشكري سرحان في دور الطالب الريفي في "شباب امرأة"، ومحمود المليجي في دور السفاح في فيلم "الوحش"، ويرجع ذلك إلى قدرة المخرج في اكتشاف الدور المناسب لكل شخصية، ودقته في ابراز ملامح الممثل بوضوح واحاطتها بالجو المناسب لها.

القدرة على خلق الجو الشعبي

ويعتبر صلاح ابو سيف من خير مخرجينا في خلق الجو المناسب الذي تدور فيه الاحداث، وكل ما ذكر سابقا من تقابل وتطابق واهتمام بتكوين الصورة، وقدرة على ابراز الممثل في الدور الممثل له، تلتقي جميعا عند صلاح ابو سيف لتحدد لنا هذا الجو، فتبدو الاحداث وكانها صورة متنزعة من الواقع بكل ملابساته، فالمشاهد لأفلام صلاح ابو سيف من النادر ان يقول عبارة؛ هذا غير معقول وأنما يندهش دائما لمطابقة ما يراه على الشاشة للواقع الذي يعيشه أو على الاقل الذي يعرفه من حوله.

والأجواء الشعبية التي عاش فيها صلاح ابو سيف وعرف وقائعها وتفاصيلها هي أبرز ما يمكن ان ينقله لنا، فالسرجة في "شباب امرأة"، والمذبح وزنقة الستات في "ريا وسكينة"، والحمام الشعبي في "لك يوم يا ظالم"، والقرية في "الطريق المسدود" و"الوحش"، و"درب طياب" عام **1936** في "بداية ونهاية"، والكباريه في "دائما في قلبي"... تمثل جميعها بصدق لوحات فنية لبعض جوانب بيئتنا الشعبية، وهي في الواقع أفضل ما اخرجه صلاح ابو سيف، وفيها تغلب حاسته الفنية - بلمساته الدقيقة- على قدرته الحرفية.. وعلى هذا فخير ما يمكن ان نصف به صلاح هو إنه مخرج الأجواء الشعبية.

السخرية

القدرة على خلق "الجو" عند صلاح ابو سيف تحدد لنا اذن معظم الابعاد التي يتكون منها الشكل العام لأسلوبه في الاخراج، ولكن بقى بعدان آخران لتكمل لنا ابعاد هذا الشكل، الأول؛ ميل صلاح ابو سيف إلى السخرية، والثاني نزعته الملحة في جذب الجمهور، والأول يدفعه اليه تأصيل الروح المصرية الساخرة، وأما الثاني فما يدفعه اليه هو رغبته في ضمان شباك التذاكر لمنتج الفيلم الذي وضع فيه ثقته لاخراج فيلم ناجح يعود عليه بالربح.

وتشيع معظم سخريات "صلاح ابو سيف" في كل أفلامه من أولها إلى آخرها، في لمسات خفيفة غالبًا.. "على الماشي"، دون مبالغة او الحاح صارخ او اقحام، كما انها في معظمها يغلب عليها روح الفكاهة لا النقد المُر، والواقع ان "التقابل" عنده تعبير عن نزعته الساخرة كما انه كثيرا ما يستخدم "التطابق" ايضا للسخرية، ويمكن الرجوع للأمثلة المضروبة سابقا للتأكد من ذلك، وهو لا يكتفي بهذه الصورة الرمزية في سخرياته، وانما نجده يسخر بصراحة من التركي الذي يطمع في العمل باشكاتب، في حين انه لا يعرف كيف يكتب اسمه في "دائما في قلبي"، ومن الزوج "الحمش" الذي تستغفله زوجته في "شارع البهلوان"، ومن المستدين الذي يهرب عندما تشتد الأزمة الى الصلاة في فيلم "الفتوة" ويمكن ان نعتبر فيلم "الاسطى حسن" برمته سخرية من الفقير الطماع الذي يتخذ طرقًا ملتوية للثروة فيعود خائبًا الى فقره من جديد، وكذلك في فيلم "الفتوة" نرى سخرية من ذلك الصعيدي الذي يدعو للتعاون والتكتل ضد نفوذ المحتكر ثم يتخلى عن تلك المباديء ويصير هو نفسه محتكر جديد.. وينتهي به الامر في السجن.

ويعتبر فيلم "بين السما والأرض" أوضح مثال لروح السخرية في افلام صلاح ابو سيف.. فالسخرية هي القاسم المشترك الاعظم بين كل احداث الفيلم وشخصياته، سواء المحبوسين في المصعد او الموجودين خارجه، انه يسخر من وكيل العمارة الذي يهمل أعماله غارقا في مكالمات تليفونية مع عشيقته،

جالسًا في مكتب مكيف ضخم تدور امامه مروحة تلطف حرارة الجو، ومن السينمائيين الذين يبدو ن منفعلين اكثر من اللازم ليضفوا على عملهم وأنفسهم اهمية، ومن البك السابق الذي مازال محتفظا بعنجهيته، ومن العجوز المتصابي الذي يبحث عن زواج جديد تاركا زوجته واولاده فيموت في المصعد.. ومن الزوجة التي تسمح لنفسها بعلاقات غرامية، واخيرًا من بواب العمارة الذي ينظر الى حادثة المصعد - التي جاءت من اجلها سيارة الانقاذ وشرطة النجدة - !!على انها "فرجة" ويمنع بواب العمارة المجاورة لهم من التمتع بمشاهدتها لانه سبق ومنعه من مشاهدة حادثة مماثلة في عمارته.

اجتذاب الجمهور

:يتخذ صلاح ابو سيف عدة وسائل لاجتذاب الجمهور هي

أولا: الأغنية والرقص؛ فهما من اهم عوامل نجاح الفيلم في العالم، ولذا لا يكاد فيلم من افلامه يخلو منهما معًا او من أحدهما على الأقل.. ويمكن القول على سبيل الحصر انه من بين الثلاثة والعشرين فيلمًا التي اخرجها صلاح ابو سيف حتى الآن، لا يوجد سوى اربعة فقط تخلو من الاغنية والرقص وهي: بين السما والأرض، وانا حرة، والطريق المسدود، وشارع البهلوان.. ويجد المتفرج في معظم الاحيان مبررات معقولة لاستعمال مشاهد الرقص والغناء في الفيلم، ولكنه يفاجأ أحيان أخرى -غير قليلة- بفرضها دون مبرر اللهم إلا بعض المبررات الواهية.

ولكن إذا نظرنا إلى هذه المشاهد بغض النظر عن أهميتها الدرامية وجدنا صلاح ابو سيف يصل في بعضها إلى ارفع مستوياته الفنية، فمن احسن ما اخرجه صلاح ابو سيف (من جهة الحرفية السينمائية) رقصات زينات علوي وهي مقدمة على الموت في "ريا وسيكنة"، والبخور المتصاعد الذي يكاد يخنق الأنفاس.. دقات الطبول المفزعة.. الظلال الكثيفة.. تمايل الراقصة وقد دار برأسها المُخدر ودارت بها الدنيا.. نظرات العصابة المفترسة.. وكذلك رقصة تحيا كاريوكا أمام شكري سرحان في شباب امرأة، والموسيقى المرحة.. تثنى الراقصة الذي يثير الشهوة.. نظرات شكري البلهاء.. الابتسامة العريضة على ..(فم الراقصة الماكرة.. والاجسام ترقص (من وجهة نظر شكري سرحان

أما مشهد رقصة سامية جمال في المغارة في فيلم "الوحش" فيعتبر من افضل نماذج الاخراج من نوعه في السينما المصرية، بل في السينما اطلاقا، فقد وفق صلاح ابو سيف ايما توفيق في التنسيق بين حركات كل من الراقصة، والايقاع الموسيقي، وآلة التصوير، وافراد العصابة الذي احاطوا بالراقصة يصفقون لها، والقطع والانتقال من لقطة لاخرى، وتم هذا بشكل يجعل من المشهد واحدًا من خير النماذج التي يمكن ان تقدم للدراسين للدلالة على أفضل الطرق في استغلال كل الامكانيات السينمائية في وحدة متكاملة لإخراج المشهد.. ولاشك في أن دراسة المونتاج الطويلة التي مر بها صلاح كانت له خير .معين في هذه المشاهد التي يقوم فيها المونتاج بالدور الاساسي

ثانيًا: المعارك الحامية الوطيس؛ فرجل الشارع عندنا مغرم بها أيضًا - وربما يرجع ذلك نوعا ما الى اثر بعض اتجاهات الفيلم الامريكي- وهي تعتبر عنصرًا في بعض افلامه مثل: مغامرات عنتر وعبلة، والصقر، وريا وسكينة، والوحش، والفتوة، ومجرم في اجازة، فضلا عن المعارك الاخرى مثلما فعل في "الحب بهدلة"، و"لك يوم يا ظالم" و"لا تطفيء الشمس". وهنا ايضا نجد ان بعض المعارك لها ما يبررها، وبعضها يعتمد على مبررات واهية، كما ان بعضها .يعرض بطريقة معقولة، وبعضها يعرض بطريقة مبالغ فيها من حيث الاطالة أو اظهار البطولة

ثالثا: الحوادث المثيرة؛ فصلاح ابو سيف يميل إلى عرض الأحداث أحيانا بطريقة مثيرة يضطرب لها قلب المشاهد، بل وتجعله ينسى حتى موضوع الفيلم ..نفسه، ويجلس متشبثا بكتم انفاسه منتظرًا النهاية

وغني عن القول أن أفلامه البوليسية مثل: ريا وسكينة، والوحش، والافلام المليئة بالمعارك عامة تتوفر فيها امثلة على هذا الاتجاه، ولكن اوضح مظهر له نجده في فيلم "لك يوم يا ظالم" لما امتلأ به الفيلم من محاولات القتل والسرقة والخداع التي قام بها محمود المليجي لفاتن حمامة خلسة في بيتها، واليك :تفاصيل هذا المشهد

تفاجأ فاتن بدخول المليجي، وبينما هو يحكم شباكه حولها تدخل حماتها (توتر) فيختبيء وراء ستارة، يبدو على فاتن الارتباك حتى يتوقع المتفرج انها" ستفضح وجوده بنظراتها القلقة (توتر) تبحث الحماة عن حذاء ابنها لتبعث به للتصليح، الحذاء بجانب قدمي محمود المليجي المختبيء (توتر) قبل ان تتجه الحماة نحو الحذاء، نرى لقطة لوجه المليجي يطل من وراء الستار يتبعها "قطع" على صوت "سعيد ابو بكر" وهو يشير ناحية المليجي ويصيح "اسمه ايه اللي انا بحبه اهوو"، وهنا يدرك المتفرج ان المليجي كشف امره لا محالة، فهذا ما توحي به العبارة الاشارية (توتر) نكتشف بعد ذلك ان "سعيد ابو بكر" يقصد احد الحشرات الطائرة في وسط الغرفة، وتتقدم الحماة لتأخذ الحذاء (توتر) وتقع يدها على حذاء ابنها ولا ترى ما بجانبه لانها كانت تنظر ."الزوجة ابنها وتكلمها اثناء عمل ذلك

وما يكاد المتفرج يأخذ أنفاسه حتى يعود إلى توتره من جديد فلقد رأت الحماة وهي خارجة طربوش المليجي، ويتوقع المشاهد أن تسأل الأم "طربوش مين .دا؟"، ولكن الأم تنظر إليه وتقول "يا عيني يا ابني.. نسيت تلبس طربوشك وانت نازل"، وينتهي المشهد البوليسي بذلك

الخاتمة

هذه هي الخطوط العامة التي تحدد لنا ملامح "اخراج صلاح ابو سيف" بكل ما به من منحنيات صاعدة وهابطة، حاولنا أن نتتبعها طولا وعرضا، وجملة القول فان صلاح ابو سيف، الذي قدم لنا اللوحات الشعبية الرائعة، والشخصيات المصرية الأصيلة: الفلاح والعامل والصعيدي وحتى الاقطاعي والمحتكر والمجرم بصورته المصرية...وأخيرًا وليس بآخر فإن صلاح ابو سيف الذي أخرج شباب امرأة والفتوة وبين السماء والأرض وبداية ونهاية، وكلها تمثل قممًا في أفلامنا العربية، فقد فرض نفسه على تاريخ السينما عندنا باعتباره واحدًا ممن اسهموا في دعم الفن السينمائي في مصر، ولهذا فلن نعجب حينما ."نعلم أن أكبر نسبة لمخرج مصري من الأفلام التي مثلتنا في الخارج حتى الآن كانت من نصيب "إخراج صلاح ابو سيف

قائمة بالأفلام التي تضمنتها الدراسة

	إسم الفيلم	انتاج	تمثيل	تاريخ الاخراج	ملاحظات
1.	دائما في قلبي	استديو مصر	عقيلة راتب – عماد حمدي	1945	
2.	المنتقم	شركة الشرق الأدنى للفنون	نور الهدى – أحمد سالم	1947	
3.	مغامرات عنتر وعبلة	شركة أفلام النيل	كوكا – سراج منير	1948	عرض بمهرجان كان 1949
4.	شارع البهلوان	جبريل تلحمي	كاميليا – كمال الشناوي	1948	
5.	الصقر	استديو مصر وشركة موسو الايطاليّة	ساميّة جمال – عماد حمدي	1949	اول انتاج مشترك مصري - إيطالي
6.	الحب بهدلة	محمد أمين	هدى شمس الدين محمد أمين	1950	
7.	لك يوم يا ظالم	صلاح ابو سيف	فاتن حمامة محسن سرحان	1951	عرض في موسكو له نسخة في National library
8.	الأسطى حسن	أفلام الهلال	هدى سلطان فريد شوقي	1952	
9.	ريا وسكينة	أفلام الهلال	نجمة إبراهيم أنور وجدي	1953	عرض في مهرجان بريلن 1953، ودبلج للألمانيّة 1954
10.	الوحش	أفلام الهلال	ساميّة جمال أنور وجدي	1954	عرض بمهرجان كان 1954، ودبلج للألمانيّة 1954
11.	شباب امرأة	وحيد فريد ورمسيس نجيب	تحيّة كاريوكا شكري سرحان	1955	عرض بكان ونال جائزة النقاد كما نال جائزة الدولة في الاخراج 59
12.	الفتوة	أفلام العهد الجديد	تحيّة كاريوكا فريد شوقي	1956	عرض بمهرجان برلين 1957

13.	لا أنام	عبد الحليم نصر	فاتن حمامة يحيى شاهين	1956	
14.	الوسادة الخاليّة	شركة الأفلام العربيّة	لبنى عبد العزيز عبد الحليم حافظ	1957	
15.	الطريق المسدود	رمسيس نجيب وجمال الليثي	فاتن حمامة أحمد مظهر	1957	
16.	مجرم في أجازة	ممفيس فيلم	صباح فريد شوقي	1958	
17.	هذا هو الحب	رمسيس نجيب	لبنى عبد العزيز يحيى شاهين	1958	عرض بمهرجان سان سبستيان 59، ونال جائزة الدولة في الاخراج 61
18.	أنا حرة	رمسيس نجيب	لبنى – شكري سرحان	1959	عرض بالمركز الثقافي بميلانو "سان فيديلي"
19.	بين السماء والأرض	دينار فيلم	هند رستم سعيد ابو بكر	1959	
20.	لوعة الحب	أفلام فؤاد عفيفي	شاديّة أحمد مظهر	1960	
21.	البنات والصيف	أفلام العالم العربي	سميرة احمد حسين رياض	1960	
22.	بدايّة ونهايّة	دينار فيلم	عمر الشريف سناء جميل	1961	عرض بموسكو 1961
23.	لا تطفيء الشمس	عمر الشريف وأحمد رمزي	فاتن حمامة شكري سرحان	1961	عرض بمهرجان كارلو فيفاري 1962

المؤلف هاشم النحاس

مخرج وناقد وأستاذ للسينما -

أثرى المكتبة السينمائية بـ (14) كتاب تأليفًا، و(3) كتب ترجمة، و(6) كتب مراجعة للترجمة. وأشرف على - إصدار أكثر من 30 كتابًا في السينما معظمها يُمثل "سلسلة الكتاب السينمائي" ضمن إصدارات الهيئة العامة .للكتاب

من كتبه "يوميات فيلم" ط 1 عام 1967، وط2 عام 2006. و"نجيب محفوظ على الشاشة" ط1 عام - 1975، وط2 عام 1990. و"دراسات سينمائية" بغداد عام 1977. و"صلاح أبو سيف... محاورات" 1996. و"السينما الشابة" عام 2008. و"عاطف الطيب: رائد السينما الواقعية المصرية المباشرة" (تحت .الطبع/ المجلس الأعلى للثقافة). و"التكوين فى الصورة السينمائية" (ترجمة) عام 1983

أسهم بفعالية في نشاطات المجتمع المدني، مشاركاً في تأسيس معظم الجمعيات السينمائية ومنها الجمعية الأم "جمعية الفيلم" - .1959، و"جمعية نقاد السينما المصريين" التي رأس مجلس إدارتها من 1980 إلى 1990

أخرج أكثر من 40 فيلم تسجيلي، وبعضها حصل على التقدير والجوائز الدولية والمحلية، ومثّلت – - ومازالت تُمثل- مصر في الخارج، منها "النيل أرزاق"، و"الناس والبحيرة"، و"توشكا"، و"شوًا أبو أحمد"، ...."و"البئر"، و"سيوة"، و"نجيب محفوظ ضمير عصره

.(عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة (1982 إلى 2012 -

.عضو شُعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة منذ عام 1986 -

.(عضو اللجنة الإستشارية للفنون بمكتبة الإسكندرية (2003 إلى 2005 -

شارك في عضوية العديد من لجان التحكيم الدولية والمحلية للأفلام، ولجنة تحكيم جائزة الدولة التشجيعية - .(1997/ 2005/ 2006)، ولجنة تحكيم جائزة الدولة التقديرية في الفنون 2012

واصل كتابة عامود أسبوعي عن السينما "داخل الكادر"، بإنتظام - تقريبًا- في جريدة القاهرة، لمدة 7 - .(سنوات (2007 إلى 2014

عمل أستاذًا متميزًا للسينما بالجامعة الأمريكية (القاهرة)، كما قام بتدريس السينما في جامعات: بغداد/ 6 - .أكتوبر/ مصر للعلوم والتكنولوجيا

.(رئيس المركز القومي للسينما (الأسبق -

كاتب المقدمة

أ/د محمد كامل القليوبي

(CV) برجاء كتابة التعريف الشخصي الخاص بك

مع جزيل الشكر

Notes

[←1]

() مجلة السينما: العدد 18، تموز (يوليو) 1970، ونشرت بعنوان "سيكولوجية الإبداع وكيف نفيد منها في الفن السينمائي".

[←2]

توقفت للأسف – فيما بعد – تجربة الدكتور مصطفى سويف، أوئل السبعينيات، لإدخال الاختبارات النفسية المقننة في اختيار طلبة أكاديمية الفنون في مصر. ()

[←3]

مجلة السينما – العدد 14 - 1970 ()

[←4]

.مجلة المجلة، العدد 9، أغسطس، 1969 .()

[←5]

.نجيب محفوظ علي الشاشة، الهيئة العامة للكتاب، 1975 ()

[←6]

() ص 32 من رواية "ميرامار"، وكل أرقام الصفحات التالية التي لم يذكر مرجعها تحمل أرقام صفحات نفس الرواية.

[←7]

() .نفس الموضع من المرجع السابق

[←8]

ص 28 ()

[←9]

() 150 ص.

[←10]

() 149 ص.

[←11]

ص 150. ()

[←12]

() ص 227.

[←13]

() 277 ص.

[←14]

() 276 ص.

[←15]

() 278 ص.

[←16]

() 164 ص.

[←17]

() 169 ص.

[←18]

() ص 140.

[←19]

() 158 ص.

[←20]

ص 169   ()

[←21]

() 188 ص.

[←22]

() 167 ص.

[←23]

() ص 184.

[←24]

() 171 ص.

[←25]

() ص 173.

[←26]

ص 109. ()

[←27]

() ص 100.

[←28]

() ص 118.

[←29]

() ص 103.

[←30]

() 89 ص.

[←31]

() 101 ص.

[←32]

() 114 ص.

[←33]

() 89 ص.

[←34]

ص 71 مجلة الهلال فبراير 1970. **()**

[←35]

() ‏104 ص.

[←36]

()   112 ص.

[←37]

() ص 152.

[←38]

() ص 96.

[←39]

() ص 114.

[←40]

() 135 ص.

[←41]

()   ص 204.

[←42]

() ص 216.

[←43]

() ص 205.

[←44]

() 231 ص.

[←45]

() ص 238.

[←46]

() 207 ص.

[←47]

() 227 ص.

[←48]

() 221 ص.

[←49]

() ص 250.

[←50]

() 254 ص.

[←51]

() 254 ص.

[←52]

() 255 ص.

[←53]

() 214 ص.

[←54]

() 257 ص.

[←55]

() 13 ص.

[←56]

.ص 14 ()

[←57]

() ص 58.

[←58]

() 150 ص.

[←59]

() 22 ص.

[←60]

() 269 ص.

[←61]

() ص 210.

[←62]

() 245 ص.

[←63]

() ص 246.

[←64]

() 71 ص.

[←65]

() 71 ص.

[←66]

() محمود أمين العالم – تأملات في عالم نجيب محفوظ 132 ص.

[←67]

() المرجع السابق 128 ص.

[←68]

() ميرامار 72 ص.

[←69]

.ص 69   ()

[←70]

() ص 68.

[←71]

() 64 ص.

[←72]

() ص 67.

[←73]

() ص 64.

[←74]

() 42 ص.

[←75]

() 68 ص.

[←76]

() ص 71.

[←77]

() ص 229.

[←78]

() 231 ص.

[←79]

() 61 ص.

[←80]

() ص 47.

[←81]

() 255 ص.

[←82]

() 76 ص.

[←83]

؟؟؟ ()

[←84]

ص 67 ()

[←85]

ص235 ()

[←86]

ص 236 ()

[←87]

() ص 272.

[←88]

() 278 ص.

[←89]

() 278 ص.

[←90]

() ص 278.

[←91]

() 279 ص.

[←92]

0

[←93]

.مجلة السينما، العدد 16، أبريل ومايو 1970 ()

[←94]

.تستطيع الكاميرا بعدسة الزوم أن تجعل الموضوع يبدو كما لو كان يقترب منا أو يبتعد عنا بسرعات متفاوتة يحددها المصور. وتكبر صورة الجسم طبعاً مع حركة الاقتراب والعكس صحيح ()

[←95]

اللقطات التالية تدور في ومضات سريعة يفصل بينها كادرات من الظلام السريع أيضاً. ()

[←96]

.نشرة نادي السينما (القاهرة) - العدد (15)، السنة السادسة -1973 ()

[←97]

نص المقال الذي نشر للناقد هاشم النحَّاس في مجلة المجلة، على عدديّن، يناير وابريل 1963" ()

Table of Contents